

KANSAN NÄYTTÄMÖLTÄ ESTONIA-TEATTERIIN

Hilma Rantasen näyttelijäkuva yhtenä suomalaisen ja virolaisen
teatteritradition ilmentäjänä

Sanna-Kaisa Ruoppa

Viron kielen ja kulttuurin Pro gradu -tutkielma

Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja
pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos

Helsingin yliopisto

Lokakuussa 2015

Ohjaaja: Birute Klaas-Lang



| | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tiedekunta/Osasto <input type="checkbox"/> Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta | | Laitos <input type="checkbox"/> Institution – Department Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos | |
| Tekijä <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Författare – Author Sanna-Kaisa Ruoppa | | | |
| Työn nimi <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Arbetets titel – Title KANSAN NÄYTTÄMÖLTÄ ESTONIA-TEATTERIIN Hilma Rantasen näyttelijäkuva yhtenä suomalaisen ja virolaisen teatteritradition ilmentäjänä | | | |
| Oppiaine <input type="checkbox"/> Läroämne – Subject Viron kieli ja kulttuuri | | | |
| Työn laji <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma | | Aika <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Datum – Month and year Lokakuu 2015 | Sivumäärä <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Sidoantal – Number of pages 105 |
| Tiivistelmä <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Referat – Abstract <p>Perehdyn työssäni suomalaisnäyttelijä Hilma Rantasesta (1875- 1943) kirjoitettujen lehtiarvostelujen sekä aihetta käsittelevän kirjallisuuden välityksellä suomalaisen ja virolaisen teatterin piirteisiin 1900-luvun alkupuolella sekä tarkastelen tätä kautta ilmentyvää Rantasen näyttelijäkuva Suomessa ja Virossa. Hilma Rantanen (myöh. Rantanen-Pylkkänen) työskenteli näyttelijänä ja ohjaajana 1910-luvulla Estonia-teatterissa Tallinnassa sekä Kansan Näyttämöllä Helsingissä. Tarkastelen myös Suomen ja Viron teatterin kehitystä ja koulutusta pohtien tätä taustaa vasten molempien maiden teatteritraditioon vaikuttaneita tekijöitä. Tutkimusaineistoni koostuu kirjallisuudesta, Rantasta koskevista teatteriarvosteluista Estonia-teatterin ja Kansan Näyttämön ajalta, verkkolähteistä sekä Rantasen henkilökohtaisista arkistoista löytyneistä materiaalista, muun muassa kirjeistä. Tutkimukseni on kvalitatiivista, mikrohistoriallista tutkimusta, missä perehdyn yksittäisen ihmisen toimintaan pienessä yhteisössä. Lehtiarvostelujen analysoimisessa käytän diskurssi- ja sisällönanalyysejä.</p> <p>Suomalaisen ja virolaisen teatterin merkittävin ero 1900-luvun alkupuolella näyttää olevan suomalainen paatoksellisuus, jonka esiintyminen oli vähäisempää virolaisessa teatterissa. Molempien maiden tavoitteena oli kehittää yhteisnäyttelemistä ja pyrkiä luonnollisempaan ilmaisuun. Tutkimukseni osoittaa, että saksalaisen teatterin vaikutus molempien maiden teatteriin oli voimakas. Teatterintekemistä leimasi tähtinäyttelijäperinne, joka kumpusi saksalaisesta teatterikulttuurista. Siitä alettiin pyrkiä 1900-luvun alkupuolella eroon niin Suomessa kuin Virossakin. Molemmissa maissa alettiin pitää esikuvana Moskovan Taiteellista Teatteria ja siellä toimineen Konstantin Stanislavskin kehittämää tunnemuistiin perustuvaa näyttelemistyyliä. Virossa näitä vaikutteita oli havaittavissa aiemmin ja enemmän kuin Suomessa. Vuosisadan alussa virolaisten teatterintekijöiden keskuudessa oppia haettiin Länsi-Euroopan ohessa myös Venäjältä, kun taas suomalaisten opintomatkat suuntautuivat enimmäkseen länteen.</p> <p>Hilma Rantanen oli suurten naisroolien esittäjä sekä Suomessa että Virossa. Hän oli tragedienne ja näyttämön diiva, joka eli kulta-aikaansa 1900-luvun ensimmäisillä vuosikymmenillä. Hän sai osakseen huomiota ja arvostusta niin näyttelijänä kuin ohjaajanakin. Rantanen toimi Suomessa Kaarle Halmeen ohella merkittävänä teatterin kielellisen ilmaisun uudistajana. Lehtiarvostelut Kansan Näyttämöllä olivat pääosin erittäin myönteisiä, kun taas Virossa kielteistä kritiikkiä alettiin alun innostuneen vastaanoton jälkeen antaa enemmän. Aluksi häntä pidettiin persoonallisena taiteilijana ja oivana pääroolien esittäjänä ja hänen näyttelemistään viron kielellä ihasteltiin. Myöhemmin kritiikki kohdistui nimenomaan Rantasen teennäiseltä tuntuvaan kielenkäyttöön. 1920-luvulle tultaessa hänen näyttelemistyyliään alettiin pitää vanhanaikaisena.</p> | | | |
| Avainsanat – Nyckelord – Keywords Estonia-teatteri, Hilma Rantanen, Kansan Näyttämö, teatteriperinne | | | |
| Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampanuksen kirjasto | | | |
| Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information | | | |

Sisällys

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RESÜMEE | 1 |
| 1 JOHDANTO | 7 |
| 2 KESKEINEN TUTKIMUSAINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT | 9 |
| 2.1 Aineisto | 9 |
| 2.2 Menetelmät | 11 |
| 2.3 Lehtiarvostelujen analysointi | 16 |
| 3 TUTKIMUKSEN TAUSTAA | 19 |
| 3.1 Kansallisen teatterin synnystä Virossa | 19 |
| 3.2 Kansallisen teatterin synnystä Suomessa | 23 |
| 4 TRADITIOIDEN RAKENTUMINEN | 27 |
| 4.1 Viron ja Suomen teatteriyhteyksiä | 29 |
| 4.2 Näyttämötaiteen piirteistä ja perinteistä 1900-luvulle tultaessa | 33 |
| 4.2.1 <i>Bergbomin ja Halmeen ihanteet ja tyyli</i> | 34 |
| 4.2.2 <i>Miten teatteria tehtiin Virossa: Menning, Pinna, Altermann ja Jungholz</i> | 39 |
| 4.2.3 <i>Erna Villmer ja Stanislavskin opit</i> | 43 |
| 4.3 Näyttelijäkoulutuksesta Virossa ja Suomessa kansallisen teatterin alkuajoista 1900-luvun alkupuolelle | 45 |
| 4.3.1 <i>Opintoja ulkomailla</i> | 50 |
| 5 HILMA RANTANEN (o.s. Tähtinen, vuodesta 1913 Rantanen-Pylkkänen) | 52 |
| 5.1 Lapsuus ja nuoruus | 52 |
| 5.2 Suomalainen teatteri | 54 |
| 5.3 Maaseututeatterista Tampereen kautta Helsingin Työväen Teatterin johtoon | 56 |
| 6 KANSAN NÄYTTÄMÖN PRIMADONNA JA APULAISSJOHTAJA | 58 |
| 6.1 Hilma Rantanen Kansan Näyttämön lehtiarvosteluissa | 60 |
| 7 HILMA RANTANEN ESTONIA-TEATTERISSA | 65 |
| 8 HUOMIOITA SUOMALAISEN JA VIROLAISEN TEATTERIN VÄLISISTÄ EROISTA | 83 |
| 9 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ | 87 |
| 10 LOPPUSANAT | 95 |
| LÄHTEET | 99 |
| LIITTEET | 106 |
| LIITE 1. HILMA RANTASEN ROOLIT JA OHJAUKSET ESTONIA-TEATTERISSA | 106 |
| LIITE 2. HILMA RANTASEN ROOLEJA KANSAN NÄYTTÄMÖLLÄ | 108 |
| LIITE 3. LEHTIARVOSTELUISSA ESIINTYNEITÄ LUONNEHDINTOJA HILMA RANTASESTA | 109 |

RESÜMEE

Käesoleva töö eesmärk on vaadelda Eesti ja Soome teatritraditsioonide erijooni 20. sajandi alguses. Töö uurimisobjekt on soome näitlejanna Hilma Rantanen (hiljem Rantanen-Pylkkänen), kes tegutses näitlejana ja lavastajana Estonia teatris Tallinnas ja Kansan Näyttämö teatris Helsingis. Uurin Hilma Rantaneni kohta kirjutatud teatriarvustusi ja tutvun Soome ja Eesti 20.sajandi algusese teatrielu käsitleva kirjandusega. Analüüsin nende kaudu ilmnevaid teatritraditsioonide erijooni ning vaatlen arvustuste põhjal Hilma Rantaneni näitlejakuvandit Eestis ja Soomes.

Töö uurimisküsimused on 1) Missugune on Hilma Rantaneni näitlejakuvand Eestis ja Soomes 2) Selgitada arvustuste ja kirjanduse põhjal välja tollaaegse ühiskonna väärtushoiakud ja selle kaudu vaadelda ka soome ja eesti teatritraditsioonide sarnasusi ja erijooni.

Hilma Rantanen (1875 Hämeenlinna – 1943 Helsingi) oli soome näitleja ja lavastaja. Ta töötas mitmes teatris Soomes ja oli näiteks Helsingi Töölisteri juhataja ja Kansan Näyttämö teatri abijuhataja ja esimene näitleja. Rantanen toimus Estonia teatris aastatel 1912- 1913 ja 1914- 1916 näitlejana ja lavastajana. Soomes teda on nimetatud Estonia teatri juhtajaks, aga selle uurimuse põhjal on see osutunud ebatäpseks. Kutselise Estonia teatri algaastatel puudus teatril juhataja ja võimalusi uue teatrijuhi leidmiseks hakati otsima ka Soomest. Pöörduti tuntud soome lavastaja Kaarle Halme poole, aga Halme asemel läks Eestisse tema lähedane sõber, näitleja Hilma Rantanen. Rantanen kutsuti Estoniasse külalishäitlejaks, aga peagi hakkas ta seal tööle ka lavastajana ja näitejuhina, peale Paul Pinnat ja Karl Junholzi. Kuigi temalt eeldati juhtimisoskust, näitetruppi ansamblimängu arendamist ja teatri sihikindlat edasiviimist, ei ole eesti teatrikirjandusest või Estonia teatri ajaloost leida viiteid, et teda oleks kunagi nimetatud Estonia teatri juhatajaks.

Magistritöö empiiriline materjal on põhiliselt teemaga seonduv kirjandus ja ajalehtedes ilmunud teatriarvustused. Lisaks olen kasutanud näiteks Hilma Rantaneni isiklikku arhiivi, mis asub Helsingi ja Tallinna teatrimuuseumides. Tähtsamad kasutatud allikad on Karin Kase aastal 1970. a kirjutatud teos Eesti teatriajaloost *Teatritegijad, alustajad ja* Katri Aaslav-Tepandi teos *Eesti näitlejanna Erna Villmer*, mis sisaldab Erna Villmeri isikuajaloo kõrval ka olulisi teadmisi 20.sajandi alguse teatrielust Eestis. Olulisemaid Soome teatriajalugu käsitlevaid teoseid on muu hulgas olnud 1969. a ilmunud Timo Tiisaneni *Teatterimme hahmottuu* ja Pirkko Koski kirjutatud teosed *Kansan Teatteri* (1986) ja *Näyttelijänä Suomessa* (2013). Hilma Rantaneni taustandmeid käsitletes olen kasutanud Helmi Krohni 1924. a ilmunud teost *Kulissien takaa*, milles kirjeldatakse Rantaneni elu põhilisi etappe alates lapsepõlvest kuni ajani, kui Rantanen töötas Soome Rahvusteatri. Rantaneni Eestis viibitud ajast on kirjutanud kirjanik ja teatri- ja kirjanduskriitik Hugo Raudsepp artiklis *Hilma Rantanen*, mis ilmus väljaandes *Woog I* aastal 1913. Eesti ja Soome teatrite erinevusi on käsitletud näiteks Harald Vellner 1937. a kirjutatud artiklis *Ääremärkusi Soome teatrielust*. Olulisteks allikateks on olnud ka kaasaegsete tetrategijate mälestused, millest tähtsamad on olnud Estonia teatri näitleja Paul Pinna ja näitleja Liina Reimanni raamatud. Varasemaid ulatuslikke uurimusi Hilma Rantanenist ei ole tehtud. Soomes on teda mõnevõrra uurinud Pirkko Koski ja Mikko-Olavi Seppälä, Eestis viimasel ajal Tartu Ülikooli tudeng Kristi Veski oma bakalaureusetöös *Eesti teatrikontaktid Soomega aastatel 1906-1939*.

Uurimus on kvalitatiivne, mikroajalooline, milles tutvun üksikisiku tegevusega ja tegevuse mõju väikeses kollektiivis. Mikroajaloolises uurimuses kogutakse kõik võimalik objektiga seonduv materjal kokku, analüüsitakse ja tehakse selle põhjal järeldusi uurimisküsimuste kohta. Arvustuste analüüsimiseks olen kasutanud sisu- ja diskursuseanalüüsi. Diskursuseanalüüsis uuritakse keelekasutust ja selle kaudu väljenduvaid tähendusi. Keskne objekt diskursuseanalüüsis on kultuuri moodustumine. Sisuanalüüs sobib struktureerimata ainekogu analüüsimiseks. Selle abil

püütakse saada kirjeldus uuritavast nähtusest selges ja tihendatus vormis ning teha selle põhjal usaldusväärseid ja selgeid järeldusi.

Magistritöö koosneb kümnest peatükist. Peatükis *Tutkimuksen taustaa* (Uurimuse taust), käsitlen Soome ja Eesti rahvusliku teatri tekkimist ja ajalugu. Peatükis *Traditoiden rakentuminen* (Traditsioonide kujunemine) vaatlen Eesti ja Soome teatrikontakte, alates rahvusliku teatri sünnist 1920. aastateni ja käsitlen teatri arenemisele tähtsate teatritegelaste tegutsemisviise Eestis ja Soomes. Heidan pilgu ka teatrikoolitusele vaadeldes maade teatritraditsioone mõjutanud tegureid. Peatükkides *Hilma Rantanen, Kansan Näyttämön primadonna ja apulaisjohtaja* (abijuhataja) ja *Hilma Rantanen Estonia-teatterissa*, vaatlen Rantaneni elu ja tööd eelmainitud teatrites ning käsitlen ajalehtedes ilmunud arvustusi näidenditest, millega ta oli seotud. Kaheksandas peatükis teen kirjanduse ja artiklite põhjal lühikese kokkuvõtte oma tähelepanekutest Eesti ja Soome teatri erijoonte kohta. *Järeldustes* püüan leida vastuseid töö uurimisküsimustele ja lõpetuseks (*Loppusanat*) teen ülevaate veel Hilma Rantaneni elust pärast Estonia-teatrist lahkumist.

Soome teatriarvustused on ilmunud ajalehtedes *Helsingin Sanomat* ja *Työmies*, *Uusi Päivä* ning ajakirjas *Päivä*. Eesti arvustused on ajalehtedest *Päewaleht*, *Tallinna Teataja*, *Postimees*, *Tallinna Kaja* ja *Waba maa*. Uurisin arvustusi peamiselt kuue näidendi arvustusi, kus Hilma Rantanen näitles ja /või tegutses lavastajana samaaegselt nii Estonia teatris kui ka Kansan Näyttämö teatris. Materjali kitsuse tõttu vaatlesin ka teisi Rantaneni kohta kirjutatud arvustusi, et saada laiem pilt tema tegevusest. Otsisin arvustest Hilma Rantaneni näitlejatööd kirjeldavaid väljendeid, näiteks kõne, žestide, miimika, liigutuste ja maskeerimise kohta. Otsisin ka viiteid kultuuri, keeleoskuse (eesti arvustused) ja lavastuse kohta ning käsitlesin näidendi vastuvõttu ja arvustuse tonaalsust vaadeldes kas see oli negatiivne või positiivne.

Magistritöö lähtehüpoteesiks oli väide, et soome ja eesti teatrit on mõjutanud saksa ja vene teater. Lisaks oletasin, et soome teatrile on avaldanud mõju

rootsi teater, sest soome esimene teatrikeel oli rootsi keel. Samas oli põhjust ka arvata, et soome teater on mõjutanud eesti teatrit, näiteks Lydia Koidula kirjavahetuse kaudu soome teatrihuvilistega (Antti Almberg-Jalava, Yrjö Sakari Yrjö-Koskinen) eesti teatri algaastatel ja Hilma Rantaneni Estonia teatris viibitud perioodi tulemusena. Uurimus toetas lähtehüpoteesit. Kõige rohkem mõjutas teatreid saksa teater. Vene teatri mõju oli näha rohkem Eestis kui Soomes. Mõlemate maade teatrites valitses staarisüsteem, mis pärines saksa teatrist. Selles tõusis üksiku näitleja roll tavaliselt üle teiste ja ansamblimänguga eriti ei tegeletud. Nii Eestis kui Soomes püüti siiski staarisüsteemist loobuda ja eesmärgiks võeti ansamblimängu arendamine ja loomulik, vähem teatraalne väljendus. Eeskujuks hakati pidama Moskva Kunstiteatrit ja seal töötanud Konstantin Stanislavski loodut psühholoogilisele realismile põhinevat näitlemisstiili. Estonia teatrisse tõi psühholoogilise realismi Moskvast õppinud näitleja Erna Villmer 1910. a. Tartu Vanemuise teatri juht ja lavastaja Karl Menning oli kasutanud meetodit oma lavastajatöös juba varem. Soome jõudis psühholoogiline realism mõnevõrra hiljem.

Hilisemates (1920-ndatel) Eestis kirjutatud arvustustes võrreldi Hilma Rantanenit ja Erna Villmerit ningelistati rohkem Villmeri psühholoogilisele realismile põhinevat näitlemisstiili. Arvustusi ja kirjandust uurides tuleb välja, et kõige olulisem erinevus eesti ja soome teatritraditsioonies 20. sajandi esimese kahekümne aasta jooksul oli soome paatos, mida eesti teatris oli vähem.

Arvustuste stiilis oli näha erinevusi Soomes ja Eestis. Peaaegu kõik Helsingi Kansan Näyttämö arvustused olid positiivsed. Nende hulgas oli leida vaid mõni negatiivne väljend Rantaneni näitlejatöö kohta. See vastu eesti arvustustes oli palju rohkem negatiivseid väljendeid. Kansan Näyttämö teatris tundus Rantanenil olevat eriline seisund teiste näitlejate hulgas, mida oli näha ka arvustustes. Peale abijuhataja tiitlit oli ta direktori lähedane sõber ja tema kogemus näitlejana ja isegi teatrijuhatajana oli igati arvestatav. Eestis võeti Hilma Rantanen alguses soojalt vastu ja algusaegade arvustused olid

peaasjalikult positiivsed. Teda nimetati näiteks “naiskangelaseks” ja “mitmekülgseks kunstnikuks”. Austust äratas ka tema näitlemine eesti keeles. Hiljem hakati teda eriti kõne ja keele tõttu ka kritiseerima. Kõige rohkem kriitikat tekitas tema pateetiline näitlemis- ja kõneviis. Ta sai etteheiteid ka ülenäitlemise tõttu. Rantaneni eesmärgid teatri arendamise, eriti ansamblimängu osas, ei teostunud lõpuni, kuigi ühes arvustuses saab ta Hugo Raudsepa käest kiita just nimelt näitetrupi ansamblimängu parandamise eest. Rantanen ei uuendanud teatrit olulisel määral ja teda kritiseeriti liigse soolönäitlemise pärast. Tasapisi hakkas Rantaneni mängustiil tunduma ka vanamoodne. Hoolimata kriitikute negatiivsest hoiakust, meeldis Rantanen publikule. Estonia teatris mäletati teda näitlejana, kelle ajal teater oli jõukas ja publiku hulk kasvas. 1937. a anti Hilma Rantanenile ”tunnustuse ja tänu täheks silmapaistvate teenete eest Estonia seltsi sihtide taotlemisel” *Estonia* teenetemärk.

Hilma Rantanen oli tugevajõuline isik, kes tavaliselt esitas ise oma lavastustes ka suured naisrollid nii Helsingis kui ka Eestis. Ta oli näitelavade suur diiva ja tema kuldaeg oli 20. sajandi algusest 1920ndate aastateni. Pärast seda keskendus ta rohkem õpetamisele, aga näitles veel näiteks Viipuri linnateatris, Estonia teatris (aastal 1922), Kansan Näyttämö teatris ja enda asutatud Uues teatris.

Hilma Rantanen suri Helsingis 26. novembril 1943 pikaajase haiguse tagajärjel.

*Kevät on voimaa,
voima on valta,
tulkkoon se maasta
tai taivahalta.*

*Taide on taivahan
kultainen päivä,
ei sitä estä usma, ei häivä.*

*Taide on riemua,
taide on huolta –
taitehen eestä
eikö voi kuolta?*

*Voi – sekä taitehen
eestä myös elää:
siksipä soittoni
kielet nyt helää.*

*Sulle ne helää,
sulle ne soivat,
ja, jos on tarvis,
ne myös salamoivat.*



Eino Leino Hilma Rantaselle 30.3.1900, hänen 25-vuotissyntymäpäivänään.

1 JOHDANTO

Syksyllä 2013 Tallinnassa toimiva Estonia-teatteri täytti sata vuotta. Historian aikana teatterin lavalla on nähty useita suomalaisia taiteilijoita. Teatteritalo itsessään edusti suomalaista arkkitehtuuria, kun Viivi Lönn ja Armas Lindgren voittivat Jugend -tyylisellä suunnitelmallaan arkkitehtikilvan ja talo rakennettiin heidän suunnitelmansa mukaan. Estonia-teatteri nousi nykyiselle paikalleen vuonna 1913, mutta alkuperäinen teatterirakennus tuhoutui toisessa maailmansodassa. Se kuitenkin restauroitiin 1940-luvun lopulla ulkoasultaan lähes vastaamaan alkuperäistä rakennusta. Kiinnostuin Estonia-teatterin historiasta ja sen yhteistyöstä suomalaisten kanssa oltuani joitakin kertoja 2000-luvun alussa avustavana sellonsoittajana Eestin valtiolisessa sinfoniaorkesterissa. Erityisesti minua kiinnosti tarkastella lähemmin Estonia-teatterin kansainvälisiä yhteyksiä Suomen kanssa. Tutkiskeltuani asiaa löysin mielenkiintoisen yksityiskohdan teatterin historiassa. Vuosina 1912–1913 ja 1915–1916 teatteriin oli kiinnitetty suomalaisnäyttelijä Hilma Rantanen (myöh. Rantanen-Pylkkänen).

Keväällä 2014 aloin tarkastella kandidaatintutkielmassani Hilma Rantasen vaiheita tallinnalaisessa Estonia-teatterissa 1900-luvun alkupuolella, jossa hän toimi ajoittain näyttelijänä ja ohjaajana. Pohdin hänen merkitystään kyseiselle teatterille ja sen kehitykselle sekä tarkastelin hänen rooliaan suomalaisvirolaisen kulttuuriyhteistyön rakentajana. Tutkimuskohde osoittautui varsin mielenkiintoiseksi, joten halusin laajentaa tietämystäni aiheesta tässä pro gradu -tutkielmassani. Laajempia tutkimuksia Hilma Rantasen toiminnasta ei tiettävästi ole, mutta Suomessa sitä on tutkinut ainakin teatteritieteen professori emerita Pirkko Koski sekä teatteritieteen dosentti Mikko-Olavi Seppälä. Virossa Rantasesta kirjoitettu tieto rajoittuu teatterin historiaa käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyviin mainintoihin, muutamaa lehtiartikkeliin sekä Rantasen kollegojen Paul Pinnan ja Liina Reimanin kirjoittamien muistelmien tarjoamiin tiedonjyviin. Viron teatteri- ja musiikkimuseosta löytyi Hilma Rantasen henkilökohtainen kokoelma, joka sisälsi lehtiarvosteluja, Vilma Paalman koostamat käsikirjoitukset näytelmistä, joissa Rantanen oli mukana, valokuvia sekä muutamia kirjoja. Mielenkiintoinen yhteensattuma oli, että juuri

samana keväänä, kun kirjoitin kandidaatintutkielmaani, Tarton yliopiston opiskelija Kristi Veski käsitteli Suomen ja Viron teatterisuhteita 1900-luvun alusta 1930-luvulle omassa kandidaatintutkielmassaan, jossa hän keskittyi myös Hilma Rantasen toimintaan Estonia-teatterissa.

Hilma Rantanen oli 1900-luvun alkupuolella arvostettu näyttelijä niin Helsingissä kuin Tallinnassakin. Rantasen työ suomalaisvirolaiselle yhteistyölle oli jo aikanaan merkityksellistä, vaikkei häntä kansan keskuudessa juuri enää muistetakaan. Hän oli tiettävästi ensimmäinen suomalaisnäyttelijä, joka näytteli Estonia-teatterissa. Rantasen myötä teatterin lavalla nähtiin myös muita suomalaistaiteilijoita, kuten oopperalaulajat Väinö Sola, Yrjö Saarnio ja Dagmar Parmas. Rantanen kutsuttiin Estonia-teatteriin syksyksi 1912, ensin vierailijaksi, mutta kiinnitettiin sittemmin pitempiaikaiseksi näyttelijäksi ja ohjaajaksi. Hilma Rantasen omien sanojen mukaan hän myös toimi Estonia-teatterin johtajana, mikä on jäänyt vallitsevaksi käsitykseksi hänen henkilöhistoriassaan Suomessa. Virolaislähteistä mainintaa siitä ei kuitenkaan löydy, vaan hänestä kirjoitetaan Estonia-teatterin yhtenä johtavana ohjaajana ja näyttelijänä.

Tarkastellessani kandidaatintutkielmassani virolaisessa lehdistössä Rantasesta kirjoitettuja lehtiartikloja osoittautuivat ne paikoin varsin kriittisiksi ja piikikkäiksikin. Vaikka Rantasen vastaanotto Virossa oli ensimmäisinä vuosina erittäin suopea, pidettiin 1920-luvulla Rantasen vieraillessa Estonia-teatterissa hänen näyttelemistään jo vanhanaikaisena ja mielenkiinnottomana. Vanhanaikaiseksi, erityisesti ohjelmistovalinnoissa, Rantasta oli kritisoinut jo vuonna 1913 virolainen teatterikriitikko ja näytelmäkirjailija Hugo Raudsepp. Totta olikin, että Rantanen ohjasi Estonia-teatterissa näytelmiä, joiden ensiesitykset esimerkiksi Suomessa olivat olleet jo muutamia vuosia aiemmin ja näytelmän kotimaassa vielä aiemmin. Termi ”vanhanaikainen” herätti kuitenkin mielenkiintoni tutkia lehtiartikloja tarkemmin sekä etsiä lisää tietoa kirjallisista lähteistä, suomalaisen ja virolaisen teatterin eroista Rantasen ajalla. Koettiinko esimerkiksi Kaarle Halmeen huippuunsa jalostettu puheilmaisuus, jota Rantanen vaali, Virossa vanhanaikaisena tai vaikuttivatko asiaan venäläisen Konstantin Stanislavskin opit, jotka alkoivat kantautua Viroon Erna Villmerin kautta, kun hän

vuonna 1910 aloitti näyttelijänä Estonia-teatterissa. Tai vaikuttiko venäläinen perinne muutenkin vahvemmin Virossa, olihan Tarton Vanemuine-teatterin johtajan Karl Menninginkin ihanteena ollut Moskovan Taiteellinen teatteri. Näitä asioita tarkastelen tässä tutkielmassani, kun etsin vastauksia tutkimuskysymykseeni, jossa etsin eroavaisuuksia suomalaisen ja virolaisen teatterin välillä 1900-luvun alussa, jolloin molempien maiden teatterit hakivat vielä linjaansa. Perehdyn tässä tutkimuksessani myös Hilma Rantasen vaiheisiin ja hänen näyttelijäkuvansa ilmentymiseen Suomessa ja Virossa. Etsin myös hänestä kirjoitettujen lehtiarvostelujen välityksellä viitteitä suomalaisen ja virolaisen teatterin eroista. Olen ottanut tähän tutkielmaani enimmäkseen lehtiarvosteluja Rantasen Estonia-teatterin ja Kansan Näyttämön näytelmistä, joissa hän on esiintynyt samoissa rooleissa.

2 KESKEINEN TUTKIMUSAINEISTO JA TUTKIMUSMENETELMÄT

2.1 *Aineisto*

Tarkastelen tässä tutkimuksessa Suomen ja Viron teattereiden historiaa ja traditioita keskittyen näyttelijä Hilma Rantaseen ja hänen näyttelijäkuvansa ilmentymiseen kirjallisuudessa sekä lehtiarvosteluissa, joita hänestä on kirjoitettu Estonia-teatterissa ja Kansan Näyttämöllä työskennellessään 1900-luvun alkupuolelta 1920-luvulle. Tutkimuksen taustaa -osiossa käsittelen molempien maiden kansallisen teatterin syntymistä, teatterillisten traditioiden rakentumista sekä maiden välisiä kulttuuri- (erityisesti teatteri-) suhteita, jotka ovat osaltaan vaikuttaneet ainakin virolaisen teatterin rakentumiseen. Tutkimuskysymyksiäni ovat: 1) Hilma Rantasen näyttelijäkuva Virossa ja Suomessa 2) lehtiarvosteluista ja kirjallisuudesta nousseiden arvostuskysymyksien kartoittaminen ja sitä kautta suomalaisen ja virolaisen teatteriperinteen piirteiden tarkasteleminen.

Olen pyrkinyt etsimään ja hyödyntämään kaikkea mahdollista Hilma Rantasta ja 1900-luvun alkupuolen Suomen ja Viron teatterielämää kuvaavaa aineistoa tutkimuksessani. Muutamia merkittäviä tutkimuslähteitäni lehtiarvostelujen ohella ovat olleet virolaisen teatterin historiaa käsittelevät Karin Kaskin kirjoittama teos *Teatritegijad ja alustajad* ja Katri Aaslav-Tepandin teos *Eesti näitlejanna Erna Villmer*, joka sisältää Erna Villmerin henkilöhistorian ohella myös muuta merkittävää tietoa 1900-luvun alkupuolen virolaisesta teatterista. Suomalaisen teatterin vaiheita käsittelevä Pirkko Kosken teos *Näyttelijänä Suomessa* sekä Timo Tiusasen *Teatterimme hahmottuu* tarjoavat oleellista tietoa suomalaisen teatterin kehityksestä sekä sen vallitsevista ilmiöistä eri aikakausina. Pirkko Kosken teos *Kansan teatteri 1*, on tarjonnut lehtiarvosteluja tukevaa lähdetietoa Kansan Näyttämöllä esitetyistä näytelmistä sekä käsitellyt Rantasen toimintaa siellä. *Kansan teatteri 1* -teoksen kautta olen päässyt arvostelujen todellisen lähteen, eli sanomalehtien pariin. Myös muutamat artikkelit, kuten Harald Vellnerin vuonna 1937 kirjoittama *Ääremärkusi Soome teatrielust* ja Paul Pinnan *Soome näitlejad Eesti laval*, jotka ilmestyivät *Teater*-lehdessä vuonna 1937, ovat olleet antoisia tutkimuslähteitä. Hugo Raudsepin vuonna 1913 *Woog I*-julkaisussa kirjoittama artikkeli Hilma Rantasesta antaa viitteitä hänen toiminnastaan ja sen merkityksestä Virossa. Olen käyttänyt lähteinä myös Rantasen aikalaisten muistelmia, muun muassa Helvi Einaksen toimittamaa virolaisen näyttelijä-ohjaaja Paul Pinnan muistelmateosta *Minu eluteater ja teatrielu 1884- 1944* (1995) sekä virolaisnäyttelijä Liina Reimanin muistelmia *Rambivalgus sütib* (1956) ja *Lava võlus* (1960). Merkittävä osuus tutkimuksessani oli myös Vilma Paalman koostamilla käsikirjoituksilla näytelmistä, joissa Hilma Rantanen oli mukana ja jotka niin ikään löytyivät Viron Teatteri- ja musiikkimuseosta. Rantasen taustaa ja yksityiskohtaisempia tietoja hänen nuoruudestaan valottaa Helmi Krohnin vuonna 1924 kirjoittama teos *Kulissien takaa*. Teatterimuseot Helsingissä ja Tallinnassa ovat olleet erittäin antoisia ja mielenkiintoisia tutkimuslähteitä, jotka ovat tarjonneet tutkimusmateriaalia Hilma Rantasen henkilökohtaisen arkiston muodossa. Helsingin Teatterimuseosta löytyi muun muassa Rantasen pääkirjoja, valokuvia, henkilökohtaisia runovihkoja sekä Kansan Näyttämöä koskevaa materiaalia. Tallinnan teatteri- ja musiikkimuseon arkistosta

löytyi muun muassa Rantasen kirjeenvaihtoa. Rantasen yksityiselämään pääsin kurkistamaan vielä Sibeliuksen Akatemiassa säilytettävän Tauno Pylkkäsen arkiston kautta, josta löytyi esimerkiksi perhealbumeita, Hilma Rantasen kirjeitä Taunopojalle sekä hautajaisten ohjelma.

Suomalaiset lehtiartikkelit ovat pääosin peräisin *Helsingin Sanomista*, *Työmies-lehdestä* sekä *Uusi Päivä* -lehdestä. Yksi arvostelu on myös aikakauslehti *Päivästä*. *Helsingin Sanomiin* arvosteluja ovat kirjoittaneet Erkki Kivijärvi, Jalmari Finne ja Eino Leino. *Työmies*-lehden Yrjö Sirola, Mikko Valpas ja Hella Wuolijoki sekä Oiva R. Kyrö aikakauslehti *Päivään*.

Virolaisissa sanomalehdissä ilmestyneet arviot teatteriesityksistä, joissa Hilma Rantanen oli mukana, Rantasen osalta puhtaaksikirjoitettuna löytyivät Viron Teatteri- ja musiikkimuseosta (ETTM). Aineisto sijaitsi Hilma Rantasen henkilökohtaisessa kokoelmassa, jossa ne oli irroitettu laajemmasta, koko näytelmää ja näyttelijäkuntaa käsittelevästä arvostelusta. Niiden avulla löysin kuitenkin myös alkuperäislähteen kokonaisuudessaan digitoiduista virolaisten sanomalehtien arkistosta. Virolaisista sanomalehdistä arvosteluja Rantasesta on ilmestynyt julkaisuissa *Päewaleht*, *Tallinna Teataja*, *Postimees*, *Tallinna Kaja* ja *Waba maa*. Arvosteluja ovat kirjoittaneet Eduard Hubel, Karl Menning ja Hugo Raudsepp, Woldemar Mettus ja nimimerkki W., jonka alkuperästä ei ole tarkkaa tietoa, mutta jonka takana saattoi olla Osvet Konstantin. (Viron pseudonyymien tietokanta www.sivusto. 2.4.2015.)

2.2 Menetelmät

Aineiston keräämisessä ja Rantasen henkilöhistoriaa kartoittaessa oleellisin lähestymistapani oli mikrohistoriallinen tutkimus. Pyrin etsimään kaiken mahdollisen käsiini saatavan tiedon näyttelijä Hilma Rantasesta, jonka avulla koostin hänestä henkilökuvaa näyttelijänä. Lehtiartikkelien analysoinnissa käytin sisällönanalyysiä ja diskurssianalyysiä. Tutkimukseni oli pääosin

laadullista tutkimusta, mutta arvostelujen analysoinnissa tutkin aineistoa osittain myös kvantitatiivisesti, kun erottelin aineistosta Rantasen työskentelyyn liittyen myönteiset ja kielteiset arviot ja tarkastelin niiden määrällistä esiintymistä.

Kvalitatiivisen tutkimuksen perustana on tavallisesti hermeneuttinen näkökulma, jonka keskeinen käsite on tulkinta. Toisin kuin esimerkiksi luonnontieteissä, joissa tulkinnalla voidaan tarkoittaa jonkun teorian mukaista selitystä ilmiölle, voidaan esimerkiksi teatterintutkimuksessa tehdä johtopäätöksiä empiirisesti. Humanistisissa tieteissä tutkimuskohteesta voidaan esittää hypoteeseja, joiden paikkaansapitävyyttä esitetään subjektiivisen tulkinnan kautta. (Palu 14.4.2015). Hypoteesina tässä tutkimuksessani oli, että sekä suomalaiseen että virolaiseen teatteriin on tullut vaikutteita Saksasta ja Venäjältä, jotka ovat osaltaan muokanneet molempien maiden teatteritraditiota. Suomessa myös ruotsalainen teatteri on vaikuttanut, koska ensimmäinen teatterikieli Suomessa oli ruotsi ja vielä kansallisen teatterin syntymisen aikana näytelleet näyttelijät tulivat Ruotsista. Virolainen teatteri on puolestaan saanut myös vaikutteita Suomesta, muun muassa Lydia Koidulan kirjeenvaihdon välityksellä suomalaisten teatterimiesten kanssa sekä maiden muutenkin läheisten kulttuurisuhteiden ansiosta. Tarkastelen työssäni näiden hypoteesien paikkansapitävyyttä ja kunkin vaikuttimen painopisteitä Suomessa ja Virossa. Yhtenä suomalaisen teatterin perinteen muodostajana käsittelen myös puheimaaisua, jota kehitti 1900-luvun alussa muun muassa Kaarle Halme. Tarkastelen myös näiden elementtien merkitystä ja näkyvyyttä Rantasesta kirjoitetuissa lehtiarvosteluissa.

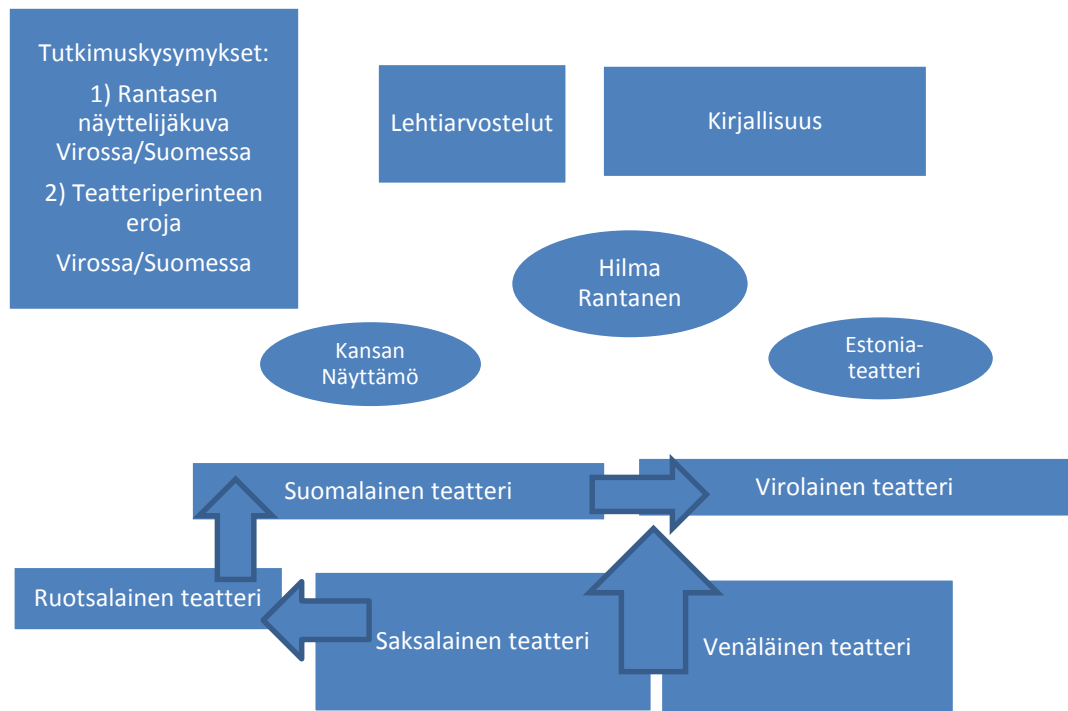
Sisällönanalyysi on laadullisen tutkimuksen perusanalyysimenetelmä, jonka avulla voidaan analysoida kirjoitettua ja suullista kommunikaatiota. Siinä tietoaaineisto tiivistetään niin, että voidaan tarkastella tutkittavien ilmiöiden ja asioiden merkityksiä, seurauksia ja yhteyksiä. Sisällönanalyysissa tutkimusaineistosta erotetaan samanlaisuudet ja erilaisuudet ja se sopii menettelytavaksi minkä tahansa dokumentin analysoinnissa. Dokumentti voi olla esimerkiksi kirja, artikkeli, päiväkirja, kirje, haastattelu, puhe, keskustelu, dialogi, raportti tai joku muu kirjalliseen muotoon saatettu materiaali. Sisällönanalyysillä pyritään luomaan hajanaisesta aineistosta selkeää ja yhtenäistä informaatiota, jotta tulkinta ja johtopäätösten teko on mahdollista. Kvalitatiivista tutkimusta

analysoidessa käytetään niin sanottua induktiivista päättelyä, jossa etsitään yhteyksiä ja pyritään tekemään päätelmiä aineistosta nousseiden asioiden perusteella. Aineistoa tarkastellaan yksityiskohtaisesti, useita näkökulmia pohtien. (Eskola & Suoranta 2000: 65.)

Diskurssianalyysi voidaan Liisa Remeksen (2004) mukaan valita tutkimuksen metodologiaksi aina silloin, kun ollaan kiinnostuneita ihmisten tuottamasta sosiaalisesta todellisuudesta ja siinä tapahtuvasta toiminnasta. Sosiaalisuudella diskurssianalyysissä tarkoitetaan ihmisten joko suullisessa, kirjoitetussa tai organisoinnin seurauksena tapahtuvassa toiminnassa ilmenevää inhimillistä kokemustodellisuutta, johon jotenkin liittyvät kulttuuri ja kommunikaatio (Remes 2004. 3.12.2014.)

Mikrohistoria on niin sanottua uutta historiaa, joka yleistyi 1970-luvulla. Kirsti Salmi-Niklanderin (2008) mukaan mikrohistoria tutkii pienten tapahtumien suuria merkityksiä. Mikrohistoriallinen tutkimus nostaa keskeiseksi tutkimuskohteeksi yksilön, perheen tai paikallisyhteisön, jotka luovat omia strategioitaan historiallisissa tilanteissa. (Salmi-Niklander 2008.) Tutkimusotteeni toteutti mikrohistoriallista lähestymistapaa, koska siinä tutkimuskohteena oli yksilö ja yksilön toiminnan merkitykset suuremmassa kontekstissa: tässä tapauksessa Estonia-teatterissa ja kulttuurien kohtaamisessa. Kirsti Salmi- Niklanderin sanoo mikrohistorian haastavan myös lähteiden määrittelyn ja perinteiset lukutavat: historialliset lähteet eivät ole vain dokumentteja, joiden luotettavuutta arvioidaan, vaan niiden tuottamisprosessit ja vuoropuhelu ovat itsessään tutkimuksen kohteita. Hänen mukaansa monet mikrohistorialliset tutkimukset lähtevät liikkeelle poikkeuksellisesta ja arvoituksellisesta historiallisesta tapahtumasta, jotka voivat esittää ja kärjistää piileviä jännitteitä sekä muutosprosesseja (Salmi-Niklander 2008.) Tutkimuksessani halusin esimerkiksi selvittää myös Rantasen asemaa Virossa, jossa hän omien sanojensa mukaan toimi teatterin johtajana, mutta joka tutkimukseni edetessä osoittautui paikkaansa pitämättömäksi väitteeksi. Matti Peltosen (1999) mukaan mikrohistoria ottaa lähtökohtansa pienistä tai toisarvoisilta näyttävistä yksityiskohdista tai ”poikkeuksellisesta tyypillisyydestä”. Mikrohistoria ei hänen mukaansa ole varsinaisesti

tutkimusmetodi, vaan jotain laajempaa, joka liittyy tutkimuksen lähtökohtiin, strategisiin ratkaisuihin tutkimuksen alussa ja koko työhön vaikuttaviin valintoihin. (Peltonen 1999: 21, 26.) Mikrohistorian suuntaus on saanut osakseen historian tutkijoiden keskuudessa runsaasti kritiikkiä. Brittiläinen historioitsija John H. Elliot piti Oxfordin yliopistossa virkaanastujaisluennon vuonna 1991, jossa hän arvioi historian tutkimuksen vahvuuksia ja suuntia. Elliotin mukaan Carlo Ginzburgin kehittämä mikrohistoria uhkasi pirstoa kuvan menneisyydestä pieniksi sirpaleiksi. Elliotin mukaan myös kaikki ”eriskummalliset” ja ”ristiriitaiset” henkilöt, joille mikrohistoria osoittaa kohtuuttomasti huomiota, ovat ”kerta kaikkiaan epätyypillisiä”. (Peltonen 1999: 7-8.) Mikrohistoriallisen analyysin vahvuus on kuitenkin tutkimuksen toisen keskeisen metodologisen kehittäjän, Giovanni Levin mukaan siinä, että kun tutkija supistaa tietoisesti tutkimuksen mittakaavaa, hän voi pienyhteisöistä ja konkreettisista tilanteista löytää uusia yhteyksiä yhteiskunnallisten, poliittisten ja kulttuuristen prosessien välille (Salmi-Niklander 2008). Tarkastellessani omaa tutkimuskohdetta yksilönä ja hänen toimintansa merkityksiä esimerkiksi kulttuurien välisiä yhteyksiä ja eroja toteutan Levin ajatusta mikrohistorian olemuksesta. Tietty ristiriita löytyy myös tutkimuskohteeni henkilöhistoriassa tarkastellessani Hilma Rantasen johtajakysymystä Estonia-teatterissa.



Havaintokuva työn tutkimusaineista, tutkimuskysymyksistä ja teattereiden keskinäisistä vaikutussuhteista

2.3 *Lehtiarvostelujen analysointi*

Jaottelin ja teemoittelin aineistoni Estonia-teatteria ja Kansa Näyttämöä koskeviin kritiikkeihin ja etsin aineistosta muun muassa Hilma Rantasen roolityöhön liittyvät ilmaisut (puhe, eleet, ilmeet, liikkeet ja naamiointi). Etsin myös viittauksia esimerkiksi kulttuuriin, kielitaitoon (virolaiset arvostelut) ja ohjaukseen liittyviä arvioita sekä tarkastelin vastaanottoa siitä näkökulmasta oliko kritiikin sävy myönteinen vai kielteinen sekä jaottelin myönteiset, kielteiset ja neutraalimmat ilmaisut ja tarkastelin esimerkiksi toistuvatko tietyt ilmaukset arvosteluissa. Erotin myönteiset, kielteiset ja neutraalimmat ilmaisut toisistaan väreillä. Myönteisiä ilmaisuja merkitsin keltaisella, kielteisiä punaisella ja siltä väliltä olevia oranssilla (enemmän myönteinen kuin kielteinen ilmaisu) ja vaaleanpunaisella (enemmän kielteinen, kuin myönteinen ilmaisu). Draaman tarkastelun jätin pääosin tekemättä. Kansan Näyttämö edusti työväenluokan teatteria ja sen ohjelmistovalinnat pyrkivät ainakin teatterin alkuaikoina noudattamaan näitä ihanteita. Kansan Näyttämön pyrkimyksenä oli erottua esimerkiksi Suomen Kansallisteatterista ohjelmistovalinnoillaan tuomalla teatteria lähemmäksi myös alemman yhteiskuntaluokan ihmistä. Aatteellisuus Kansan Näyttämön ohjelmistovalinnoissa alkoi kuitenkin ennen pitkää loiventua muun muassa taloudellisten realiteettien vuoksi. Teatterin tarkoitus oli kuitenkin ensisijaisesti viihdyttää. Esimerkiksi vuonna 1910 Kansan Näyttämölle kiinnitetty Vilho Ilmari toteaa, ettei vasemmistolaisuus juurikaan esiintynyt ohjelmistossa. (Koski 1986: 76.) Toisella tarkastelemallani teatterilla, Estonia-teatterilla, joka edusti Virolaista kansallista teatteria, ei sen sijaan ollut mitään erityistä linjanvetoa ohjelmiston suhteen.

Koska tarkastelin tässä tutkimuksesta sekä Hilma Rantasta, että hänestä kirjoitettujen arvostelujen kautta muotoutuvaa kuvaa suomalaisen ja virolaisen teatterin eroista tarkastelin näitä kaikkia osa-alueita muutoin sen mukaisesti mitä kritiikit tarjosivat jättäen vähemmälle huomiolle muihin näyttelijöihin kohdistuneet arviot, elleivät ne tarjonneet jotakin oleellista tietoa Suomen ja Viron teatterikulttuurien välisistä eroista.

Perehdyin erityisesti arvosteluihin kuudesta näytelmästä, joissa Hilma Rantanen toimi näyttelijänä, joissakin myös ohjaajana. Valitsin näytelmät sen mukaan, joissa Rantanen näytteli samaa roolihenkilöä sekä Kansan Näyttämöllä että Estonia-teatterissa ja sen mukaan, mitä arvosteluja löysin. Otoksen suppeuden vuoksi käsittelin lisäksi myös muita Estonia-teatterin ja Kansan Näyttämön näytelmistä kirjoitettuja arvosteluja, joissa Rantanen oli mukana saadakseni kattavamman kuvan hänen toiminnastaan. Otin huomioon myös yhteisnäyttelemistä koskevat arviot, koska Rantasen asema Estonia-teatterissa edellytti nimenomaan yhteisnäyttelemisen kehittämistä. Yhteiset näytelmät olivat Lev Tolstoin *Ylösousemus* J. Bataillen näyttämösovituksena, Hermann Sudermannin *Koti*, Ludvig Fuldan *Naisorja*, Bernard Shawin *Rouva Warrenin ammatti*, *Ihminen ja yli-ihminen* samalta kirjoittajalta sekä Menyhért Lengyelin *Taifun*.

Rafael Koskimiehen (1951: 55) mukaan kirjallisuuskritiikeillä ei ole historiallisesti ratkaisevaa merkitystä, sillä hänen mukaansa historiallisen totuuden muotoutumiseen vaikuttavat monet tekijät. Hänen mukaansa kriitikon tehtävänä on ennemminkin herättää keskustelua. Martta Heikkilä (2012: 32) mainitsee, että kritiikin perustana ovat lausumattomat säännöt, joiden esiintuominen luo sosiaalista todellisuutta. Sen takia kritiikki ei hänen mukaansa vain arvioi taideteoksia, vaan myös tuottaa ja muovaa kulttuurin merkityksiä. Tässä tutkimuksessa lehti-arvostelut antoivat mielestäni historiallisesti merkittävää tietoa kulttuurista, kyseisestä ajasta ja sen arvostuskysymyksissä, mitä arvosteluissa pidettiin tärkeänä mitä vähemmän tärkeänä. Arvostelujen vertailu ei välttämättä ollut täysin relevanttia, koska aikaa kyseisten teatteriesityksien välissä oli useita vuosia, jolloin myös näyttelijän taidot ja tyyli voivat olla muuttuneet. Arvostelut oli myös kirjoitettu useimmiten heti ensi-iltojen jälkeen, joten esitykset todennäköisesti elivät ja kehittyivät ajan kuluessa. Myös aika ja maailmantilanne esityksien välillä muuttui, joten ohjelmiston ajankohtaisuus saattoi olla kyseenalainen. Kovin monia lehti-arvosteluja samoista näytelmistä ei myöskään löytynyt. Myös kielelliset epäselvyydet tai lukijan subjektiivisuus asettivat oman haasteensa tutkimukselle. Ensinnäkin kirjoittajan ajatus on usein tulkinnallinen - kuinka ymmärrän sen ja kuinka osaan kääntää ilmaisun kirjoittajan todellista

ajatusta vastaavaksi ja kuinka suhteutan sen suomenkielisissä arvioissa esiintyviin ilmaisuihin. Sanomalehtikritiikkien ongelmana on myös aineiston ja kirjoittajan subjektiivisuus, vaikkakin kriitikon tehtävänä on toimia ikään kuin kansan puolestapuhujana, myös kriitikko on tulkinnut teosta ja sen esitystä omalla tavallaan. Heikkilän (2012: 38) mukaan yksi kritiikin suurimmista kysymyksistä on se, miten voimme perustella väittämämme silloin, kuin taideteosta, esimerkiksi teatteriesitystä koskevat tosiasiat ovat selvillä ja jokseenkin kiistattomat, mutta arvojen ja mielipiteiden johtaminen niistä ei ole itsestäänselvää. Ihmisten tulkinnat ja mielipiteet taiteesta eroavat toisistaan ja samoista teoksista kirjoitetut kritiikit voivat antaa täysin ristiriitaisen kuvan asiasta. Tulkinnassa on Heikkilän mukaan olennaista subjektin ja teoksen hänessä tuottamien vaikutelmien sekä objektin eli teoksen itsensä suhteesta. Kriitikolla on myös oltava riittävän laaja asiantuntemus alasta ja aiheesta tulkintansa lisäksi. Kritiikki käsitetään yleisesti taiteen käsitteellistämisenä eli sanallisen merkityksen antamisena taiteelle. Toisaalta kritiikki ymmärretään historiallisena käytäntönä, jolla on vuosisatojen takaiset perinteet ja joka jatkuu nykyaikaan asti. Toisaalta taas kritiikki merkitsee kirjoittamisen tapaa, arvioivaa tyyliä. Kriitikon tehtävänä on välittää tietoa ja tarjota yleisölle näkemyksiä teoksesta, joiden seurauksena yleisön on mahdollista lähestyä teoksia helpommin ja saada sitä kautta joko myönteisiä tai kielteisiä suosituksia teoksen sisällöstä. Näiden lisäksi kritiikin tulisi tarkastella syvällisesti myös teoksen laatua ja pystyä perustelemaan väittämänsä. Taide on osa yhteiskuntaa ja näin ollen heijastaa usein taiteilijan tarpeita ja suhdetta maailmaan. Se voi edustaa myös poliittisia näkemyksiä ja ideologioita sekä yhteiskunnallisia oppeja ja periaatteita. Samalla kun taide tekee näkyväksi älyllisiä ja esteettisiä mieltymyksiä ilmentää se myös taustalla olevia instituutioita, sosiaalista ympäristöä ja kulttuuria, jotka kaikki nivoutuvat toisiinsa. (Heikkilä 2012: 12, 32 [Anderberg 2009; Barrett 2000; Berger 1998; Elkins 1996].) Perinteinen tapa on erotella kolme kritiikin osa-aluetta: kuvailu, tulkinta ja arviointi. (Lahtinen 2012: 93 [Wardle 1992]). Poimin tässä työssäni arvosteluista lähinnä vastaanottoa, näyttelijäntyötä, visuaalisia makrokeinoja sekä ohjausta koskevia arvioita. En keskittynyt erityisesti kriitikon kuvailuosuuteen, jossa tavallisesti kerrottiin näytelmän tapahtumista, vaan lähinnä arviointiin ja

tulkintaan. Koska kyseessä on vain arvostelijan mielipide nämä luonnehdinnat eivät kerro koko totuutta siitä, mitä mieltä yleisö oli aikanaan hänestä näyttelijänä, mutta se minkälaisena näemme Hilma Rantasen nyt, muodostuu pitkälti arvostelujen luoman kuvan pohjalta.

3 TUTKIMUKSEN TAUSTAA

Näyttelijä Hilma Rantasen toiminta ajoittuu teatterin kehittymisen ja omaleimaisuuden etsimisen aikakaudelle. Suomen teatterikenttä alkoi laajentua 1900-luvulle tultaessa, jolloin se alkoi tavoittaa yhä enemmän katsojia, kun teatterilta alettiin vaatia yhteiskunnallisen tasa-arvon nimissä esitystoiminnan alueellista ja sosiaalista kattavuutta. Teatterin kaukaisimmat juuret ulottuvat kuitenkin jo keskiajalle niin Virossa kuin ilmeisesti Suomessakin. Molemmissa maissa kansallista, oman kielistä teatteria saatiin kuitenkin vielä odottaa muutamia satoja vuosia. Oman teatterin syntymiseen ja perinteeseen sekä Suomessa että Virossa vaikuttivat runsaasti eurooppalaiset kiertueteatterit, jotka toivat mukanaan uusimpia teatterivirtauksia, mutta myös edistivät omakielisen teatterin perustamista.

3.1 Kansallisen teatterin synnystä Virossa

Ensimmäiset merkinnät balttilaisesta teatterintekemisestä löytyvät jo Henrik Lättiläisen aluetta kuvaavasta Liivinmaan kronikasta 1200-luvulta. Kansan keskuudessa elävät ikivanhat kansojen tarinat saivat teatterillisiä piirteitä, kun niitä esitettiin erilaisin naamiroleikein esimerkiksi karhunpeijaisrituaaleissa, sekä Martin- ja Katrinpäivän vietossa (Tormis 1996: 276.) Erilaisia näytelmiä ja kuvaelmia saatettiin myös esittää esimerkiksi katolisen kirkon jumalanpalveluksissa tai ristikulkueissa. Myös laskiaisajan tapahtumissa järjestettiin laskiaisnäytelmiä ja kulkueita, joihin kansa sai osallistua (Palamets

2006: 12). Uskonpuhdistuksen aikaan 1500-luvulla yleistyneet latinankieliset koulunäytelmät saivat jalansijaa myös Virossa. Itse Martti Luther kannusti kansaa teatterintekemisen pariin, koska piti näytelmäharrastusta koulupojille sopivana ajanvietteenä. (Palamets 2006: 12.) Tallinnassa koulunäytelmiä esitettiin esimerkiksi Raatihuoneella sekä Mustapäiden ja Suuren killan saleissa. Kirjailija Jaan Krossin mukaan esiintyjien joukossa oli myös virolaisia koulupoikia. (Tormis 1996: 276-277). Vaikka näytelmät perustuivat usein raamatunteksteihin, Luther piti epäsopivina näytelmän aiheina Kristuksen kärsimyksiin perustuvia tekstejä. Näin ollen aiheet ammennettiin tavallisesti vanhasta testamentista. (Kask 1970:12). 1600-luvulla Viron kuuluessa Ruotsin kuningaskuntaan, alkoivat eurooppalaiset kiertävät teatteriryhmät esiintyä Virossa. Ensimmäisen saksalaisen harrastajateatterin perusti Tallinnaan August von Kotzebuen vuonna 1784. Ohjelmisto oli saksankielistä, mutta virolainen teatteri alkoi hiljalleen muotoutua saksankielisen teatterin ohessa. (Palamets 2006: 14). Siirryttäessä 1800-luvulle alkoi Tallinnan Saksalaisen teatterin lavalla kuulua myös virolainen puhe ja laulu. Vironkielistä teatteria esitettiin lähinnä oopperoiden tai puhenäytelmien väliajalla esitetyissä hupailuissa ja laulunäytelmissä. Varsinaisesti virolaisen teatterin syntyminen ajoittuu kuitenkin vasta 1860-1870 luvulle. Kansallisen heräämisen myötä alettiin perustaa laulu- ja teatteriseuroja. Ensimmäisten joukossa olivat vuonna 1865 toimintansa aloittaneet Tarton Vanemuine- ja Tallinnan Estonia-seurat. Vuonna 1870 perustettiin Tarttoon Vanemuine-seuran piirissä toiminut Koidula-teatteri, jonka myötä teatteri alkoi kehittyä Tartossa huomattavasti nopeammin kuin Tallinnassa. Siellä virolaista teatteritoimintaa jarrutti saksalaisten valta-asema teatterin alueella. Tallinna sai oman vironkielisen teatterinsa vasta 1890-luvulla. (Paalma 1981:7-8).

Tartolaisen Vanemuine-seuran teatteriryhmän, Koidula-teatterin avausnäytelmä Lydia Koidulan *Saarenmaan serkku* vuonna 1870 antoi varsinaisen sysäyksen virolaisen kansallisen teatterin syntymiselle. Kyseessä oli saksalaisen tekstin *Der Vetter aus Bremen* käännös ja dramatisointi Viron oloihin (Kask 1970:34). Pian Koidula-teatterin ensimmäisten esitysten jälkeen alkoi koko maahan syntyä sangen nopeasti useita harrastajateattereita. (Kask 1970: 47-53).

Vanemuine -teatterin johtajana toimi 1800-luvun lopussa aktiivinen musiikkimies August Wiera (1853- 1919). Huolimatta siitä, että August Wiera toimi uutterasti teatterin hyväksi ja teki työtään koko sydäimestään ei Wieran teatterintekeminen vuosisadan lopulle tultaessa tyydyttänyt sivistyneistön teatterinnälkää. Tyytymättömyyttä herätti sekä ohjelmiston valinta että teatterin taso. Vanemuine-teatterin tasoa vertailtiin muihin Euroopan teattereihin, ja se koettiin muita huonommaksi. August Wiera sai lisäksi nuhteita siitä, että teatterin ohjelmistossa oli liikaa ulkomaalaista tuotantoa. Vanemuine -teatterin tavoitteena oli pitää ohjelmistossa 2-3 virolaista näytelmää vuodessa, mikä ei kuitenkaan Wieran aikana toteutunut. Vastaiskuna syytökselle, Wiera toi lavalle kaksi virolaista näytelmää, mutta vastaanotto oli kylmä ja ajan sanottiin ajaneen Wieran ohi. Kun Vanemuine- seuran talo paloi vuonna 1903, ei Wieran kanssa solmittu enää uutta työ sopimusta. (Kask 1970:81 -83).

Tallinnassa Estonia-seuran teatteriryhmän vakituisen toiminnan alullepanijana pidetään oikeusreportteri Andres Pertiä, joka käynnisti ryhmän toiminnan vuonna 1895 Väike-Tartu maantiellä sijaitsevassa Pfaffin talossa. Ryhmä jatkoi samassa talossa vuoteen 1913 asti, jolloin uusi Estonia-teatteritalo valmistui. Pert onnistui luomaan kyvykkään ryhmän, jolle musiikkiteatterin tekeminenkään ei tuottanut vaikeuksia. Hän jätti työnsä Estonia-seurassa kuitenkin jo muutaman toimintavuoden jälkeen. Pertin jatkajaksi tuli aiemmin näyttelijänä toiminut Karl Kichlefeldt, joka pyrki viemään ryhmän ohjelmistoa syvällisempään suuntaan jättäen musiikkiteatterin vähemmälle huomiolle. Kichlefeldtin aikaan Estonia-seura esitti muun muassa Lydia Koidulan näytelmän *Säärane Mulk*, Aleksis Kiven *Nummisuutarit* ja Minna Canthin *Murtovarkaus*. Vuonna 1896 Estonia -seuran näyttämötoimintaan tuli mukaan uusia nuoria voimia. Heidän joukossaan olivat ystävykset Paul Pinna ja Theodor Altermann, jotka molemmat aloittivat uransa ensin Estonian orkesterissa edeten siitä näyttelijöiksi ja ohjaajiksi. (Paalma 2007:10 -11, 14).

Tarton Vanemuine -teatterin ja oikeastaan koko virolaisen teatterin vei uuden kehityksen tielle Karl Menning (1874 -1941). Aiemmin papiksi opiskellut Menning jätti pappisuran vuonna 1904 ja suuntasi Vanemuine -seuran

avustuksella ulkomaille opiskelemaan teatteria. Opiskeltuaan alaa kaksi vuotta hän palasi takaisin Tarttoon ja ryhtyi Vanemuine - teatterin johtoon vuonna 1906. Menning viipyi toimessa vuoteen 1914 asti (Kask1970: 135 -137). Teatterin tutkija Hugo Raudsepp kirjoittaa vuonna 1921 artikkelissaan *Viisikymmentä vuotta Viron teatterin historiaa (Poolsada aastat Eesti näitelava ajalugu)* Karl Menningistä seuraavasti: ”Murros, jonka Karl Menningin tuo Viron ammattiteatteriin, on jyrkkä ja kyseenalaistamaton, eikä sillä ole mitään tekemistä tähänastisen, Wieran jättämän teatteriperinteen kanssa. Menningin mukaan virolainen teatteri on kulkenut vääriä jalanjälkiä. Se on epäkansallista ja epätaiteellista. Kansallinen teatteri tulee luoda alusta pitäen, jolloin kaikki vanha tulee siivota uuden tieltä. Suuntauksen tulee olla niin voimakas, että jopa näyttelijäkuntaa valittaessa tulee etsiä nuoria voimia, joita on mahdollista kasvattaa alalle. Hänen mukaansa Vanemuisesta tulee tehdä systemaattinen teatterikoulu ja Wieran aikainen näyttelijäkunta tulee muokata uudelleen. (Pinna 1995:64 [Raudsepp 1921: 68 -69].) Vanemuisessa Menningin pedagoginen työ ja realistinen ohjelmistovalinta, korkeatasoista taidetta unohtamatta, kantoivat hedelmää. Uusia koulutettuja näyttelijöitä, joilla oli yhtenäiset näkemykset taiteentekemisestä, alkoi nousta Vanemuine-teatterista vauhdilla. (Kask 1970:156).

Estonia-teatterin käännteentekevä vuosi uudistumisen ja kehityksen tiellä oli 1903. Silloin otettiin ohjelmistoon Maksim Gorkin näytelmä *Pohjalla* ja se saavutti yleisömenestyksen. Näytelmää esitettiin Estonia-teatterissa kahden kauden aikana yhteensä 13 kertaa ja vuonna 1905 näytelmä käytiin esittämässä myös Helsingin Arkadia-teatterissa. Menestys, kannustava palaute ja kansan kiinnostus näytelmää kohtaan alkoivat nostaa Estonia-teatterin mainetta. Sen myötä myös teatterin sisäiset vaatimukset alkoivat kasvaa. Lupaus uudesta teatteritalosta, jonka valmistumiselle annettiin aikaa 10 vuotta, lisäsi tuulta purjeisiin, mikä vei Estonia -seuran piirissä aloittanutta teatteriryhmää kohti ammattiteatteria. (Palamets 2006: 115- 116).

Estonia-teatteri avattiin ammattiteatterina vuonna 1906. Vaikka Tarton Vanemuine-teatteri oli kehityksessään Tallinnaa askeleen edellä, ei näiden kahden

ammattiteatterin syntymisen välissä ollut aikaa kuin kaksi viikkoa. Tartossa tämä oli pitkälti johtaja Menningin ansiota, kun taas Tallinnassa ammattiteatterin asema saavutettiin näyttelijöiden aktiivisen työn tuloksena. Erityisesti Paul Pinna ja Theodor Altermann olivat nostamassa Estonia-teatteria ammattiteatteriksi. Estonia-teatterin näyttelijäkunta pysyi kutakuinkin samana, mikä se oli ollut aiemminkin. (Kask 1970: 167 -168).

3.2 Kansallisen teatterin synnystä Suomessa

Mainintoja suomalaisesta kouluteatteriperinteestä löytyy 1500-luvulta. Juhana-herttua palkitsi teinejä laskiaisnäytännöistä vuonna 1557 ja sisällytti vuoden 1571 kirkkolakiin kehotuksen edistää hyviä tapoja esittämällä kouluissa näytelmiä latinaksi ja ruotsiksi. 1600-luvulla perustettujen triviaalikoulujen ja Turun akatemian piireissä oli teatteria harrastettu samaan tapaan kuin Virossa, mutta ulkomaalaiset teatterikiertueet tulivat Suomeen verrattain myöhään naapurimaahan verraten. Ensimmäiset ammattilasikiertueet vierailivat Suomessa vasta 1700-luvulla, kun Virossa teatterikiertueita oli jo sata vuotta aiemmin. Kiertueen esiintyjät puhuivat ruotsia, saksaa tai venäjää, riippuen siitä mistä suunnasta olivat tulleet. Vuosisadan verran, 1760-luvulta 1860-luvulle Suomi oli ruotsalaisen, Baltian ja Pietarin saksalaisen sekä venäläisen teatterin takamaata, jossa amatöörinäyttelijät esiintyivät eri kielillä. 1700-luvun loppupuolella maassamme järjestettiin seurapiirinäytäntöjä ruotsin, saksan ja venäjän kielen ohessa myös ranskan kielellä. Ruotsi-Suomi omaksui kulttuurivaikutteita, teatteri mukaan lukien myös Ranskasta. Teatteriseurueiden vakiintuessa ja jäädessä Suomeen, ruotsin kieli valtasi näyttämöt ja pian myös pysyviä teatteritaloja alettiin rakentaa. Ensimmäinen teatteri tehtiin Turkuun vuonna 1817. (Koski 2013:21; Tiusanen 1969:50, 52.)

1800-luvun alkupuolella seurapiirit alkoivat suosia myös saksalaista teatteria, jota nähtiin erityisesti Helsingissä ja Viipurissa. Saksan kieltä taitoi vain pieni osa kansasta, mutta teatteriyleisössä nähtiin heidän lisäksi muun muassa venäläisiä

kylpylävieraita. Saksalaisia pidettiin muita parempina näyttelijöinä ja jotkut saksalaiset teatteriseurueet jäivät Suomeen pidemmäksikin aikaa. Saksan kieli hallitsi erityisesti Viipurin teatterielämää, kun taas Etelä-Suomessa ruotsin kieli alkoi vallata teatterialaa muun muassa vuonna 1836 avatun suoran Tukholma-Turku höyrylaivayhteyden ansiosta ja ruotsalaisen ammattitaidon kohotessa. Saksankielinen teatteri-ilmaisu alkoi myös ajan mittaa kyllästyttää Suomen teatteripiirejä ja Suomelle läheisempi ruotsin kieli alkoi viehättää enemmän katsojakuntaa. Ruotsalaiset teatteriseurueet kasvattivat suosiotaan Suomessa ja lähestyttäessä 1800-luvun puoliväliä yleinen kiinnostus teatteria kohtaan kasvoi (Koski 2013: 21- 55; Tiusanen 1969: 57- 58.)

Kiertueteatterin vuosisataan mahtui runsaasti erilaisia tyyllivirtauksia. Timo Tiusanen kirjoittaa saksalaisen ja ranskalaisen kaukovaikutuksen vuoroliikkeestä, jossa hänen mukaansa saksalaisia virikkeitä saapui suoraan Baltian, Pietarin tai Ruotsin kautta. Ranskalaisia vaikutteita saatiin taas lähinnä Ruotsin välittämänä. Nuo keskieurooppalaiset esikuvat toimivat ajankohtaisempina ja tuoreempina virikkeinä Suomen teatteriperinteelle, kuin aiemmat keskiajan ja renessanssin näyttämötaiteen ainekset, joita vielä 1600-luvulla vaalittiin. (Tiusanen 1969:70.)

Zacharias Topelius pohti vielä vuonna 1843, ettei suomalaisilla ole edellytyksiä omaan teatteritaiteeseen. Kansa oli Topeliuksen mielestä liian vakavaa ja jähmeätä luodakseen ja ylläpitääkseen teatteria (Aro 1977: 13- 14). Tämä synnytti keskustelua laajemmaltikin, mutta esimerkiksi Agathon Meurman esitti näkemyksensä, ettei pessimismiin olisi syytä. Suomalaiselle teatterille katsottiin olevan tarvetta. Keskustelun edetessä yhdeksi tavoitteeksi tuli tuottaa Suomeen Ruotsista näyttelijöitä, jotka perehdyttäisivät suomalaiset kokelaat näyttelemistaitoihin. Kotimaisen teatteriseurueen perustamisen ajateltiin inspiroivan myös kotimaisia näytelmäkirjailijoita. (Tiusanen 1969:73.)

Vaikka suomalainen teatteri haluttiin perustaa, oli ajatuksena kuitenkin pitää aluksi näyttelijäkunta ruotsinkielisenä. Niin Meurman kuin Topeliuskkin uskoivat, ettei suomalaisista olisi näyttelijöiksi. Näyttelijöiden ammattikunnan syntyyn vaikutti Viron tavoin harrastelijapiirit. Niiden puitteissa esiinnyttiin kansankielellä, niin suomeksi kuin ruotsiksi. Harrastajien voimin toteutettiin myös

ensimmäisen suomalaisen oopperan esitys vuonna 1852. Kyseessä oli Zacharias Topeliuksen sanoittama ja Fredrik Paciuksen säveltämä *Kaarle Kuninkaan metsästys*, jonka alkukieli tosin oli vielä ruotsi. Pirkko Kosken (2013:57) mukaan tapahtumassa yhdistyivät amatöörien toiminta, uusi dramatiikka ja kansallinen idea.

Vuonna 1860 Helsinkiin perustettu ruotsinkielinen Nya Teatern, josta tuli myöhemmin Svenska Teatern, oli ensimmäinen teatteri joka kiinnitti palvelukseensa vakituisia näyttelijöitä. Näyttelijät olivat usein kiertueilta Suomeen asettuneita ruotsalaisia. Yksi heistä oli Hedvig Charlotte Forsmann, myöhemmin Charlotte Raai-Winterhjelm. Hän näytteli suomen kielellä Lean osan Aleksis Kiven raamattuaiheisessa näytelmässä *Lea*. Uuden teatterin perustaja ja tuleva Suomalaisen teatterin johtaja Kaarlo Bergbom sai toiminnan miehenä aikaan tämän esityksen Uudessa Teatterissa lokakuun 10.päivä vuonna 1869. Tämä ja muut myöhemmät amatööriesitykset osoittivat Topeliuksen puheet suomalaisten kyvyttömyydestä näyttelemiseen perättömiksi. Kansallinen teatteri oli syntynyt Suomeen (Koski 2013: 55, 60-62; Tiusanen 1969:82).

Suomenkielisen teatterin syntyä vaikeuttivat erinäiset kieliriidat, jossa Kaarlo Bergbomillakin oli sanottavansa vaikka olikin itse alkujaan ruotsinkielinen. Ohjelmakirjoituksessaan ”Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme”, joka julkaistiin vuoden 1872 maaliskuussa, Bergbom hyökkää ruotsinmielisiä vastaan ja pyrkii todistamaan, että perusedellytyksiä suomenkielisen teatteritoiminnan aloittamiseen on olemassa. Hän myös muun muassa osoittaa 88:lla suomennetulla, parhaillaan suomennettavissa olevilla tai alun perin suomeksi kirjoitetun näytelmän luettelolla sen väitteen vääräksi, ettei suomenkielistä näytelmäkirjallisuutta olisi olemassa. Samassa ohjelmakirjoituksessaan Bergbom myös toteaa teatterin tarvitsevan liikkuma-alaa. Hänen mukaansa Suomalaisen teatterin ei tule supistaa vaikutustaan ainoastaan Helsinkiin, vaan myös muut suuremmat kaupungit kaipaisivat vastaavaa hengenravintoa (Tiusanen 1969:85-86.)

Ensimmäinen suomenkielinen ammattiteatteri oli Suomalainen Teatteri, joka perustettiin vuonna 1872. Se aloitti toimintansa kiertueteatterina, mutta hankki

vuonna 1875 Arkadia-teatterin omiksi tiloikseen, jossa se toimi aina Kansallisteatterin valmistumiseen, vuoteen 1906 asti. Teatterin johtajaksi tuli Kaarlo Bergbom. (Seppälä 2010:32,117). Arvioitiin, että teatteriin tarvittaisiin 10-12 näyttelijää, joita koulutettaisiin ensimmäisenä vuotena ammattiin. Esiintymiset järjestettäisiin maaseutukaupunkeihin. Ammattilaisiksi haluavien näyttelijöiden saaminen oli kuitenkin luultua vaikeampaa, koska helsinkiläiset nuoret, jotka olivat olleet mukana aiempien vuosien harrastelijaesityksissä, eivät halunneet näyttelijöiksi. Teatteri-innostus kosketti kuitenkin kaikkia yhteiskuntaluokkia, joten lopulta tulijoita oli riittävästi (Koski 2013: 71). Vuonna 1902 Suomalainen Teatteri sai uuden teatterirakennuksen Helsingin rautatieaseman läheisyydestä, jolloin myös teatterin nimi muuttui Suomen Kansallisteatteriksi.

Suomalaisen kansallisen teatterin kehityksen ohessa alkoi hahmottua myös suomenruotsalainen näyttämöidentiteetti omaan suuntaansa. Kehitys tapahtui kuitenkin verrattain hitaasti. 1800-1900-lukujen vaihteeseen asti ruotsalaisuus tarjosi suomenruotsalaiselle teatterille esikuvan, jota näyttelijöiden tuli puhetapaa myöten jäljitellä. Oikeanlaiseksi puhetavaksi miellettiin Tukholman teattereissa vakiintunut niin sanottu ”korkearuotsi” (högsvenska), jossa pieninkään murteen häivähdys ei saanut häiritä. Kun Suomalaisen Teatterin Emilie Bergbom (Kaarlo Bergbomin sisar) kehotti näyttelijöitä tutkimaan ulkomailla suuria esikuvia, mutta pitäytymään uskollisena suomalaiselle luonteelleen niin ruotsinkielisten näyttelijöiden menestystä pyrittiin selittämään juuri vieraan kansallisen alkuperän kautta. Vaikka Zacharias Topelius oli epäillyt suomalaisten sopivuutta näyttelijöiksi, piti hän tärkeänä oman kansallisen ilmaisumuodon löytämistä ulkomaisten esikuvien kopioimisen sijaan. Hän kiitti Svenska Teaternin johtajaa August Arpea vuonna 1894 siitä, että hän pystyi lisäämään ”suomalaista käsitystä” ruotsalaiseen näyttämötaiteeseen. Vuosisadan vaihdetta lähestyttäessä ruotsalaisuus ja ruotsalaiset alkoivat herättää suomenruotsalaisen yläluokan keskuudessa närkästystä ja kaikki ruotsalaisuus alettiin mieltää vieraaksi myös teatterin keskuudessa. Svenska Teatern haluttiin myös kansallistaa, mutta kysymys jakoi mielipiteitä. Teatteri jaettiin ensin kotimaiseen (inhemska) ja perinteiseen, ruotsalaiseen (högsvenska) osastoon, joista kotimainen osasto ajoi muun muassa kielellisen vapauden uudistamista ja oman kulttuuri-identiteetin

löytymistä. Kun ruotsalaiset näyttelijät Suomessa ja Ruotsissa olivat kehittyneet eri suuntiin niin luonteessaan, käyttäytymisessään kuin elämäntavoissaankin, aika oli kypsä kansallisen suomenruotsalaisen teatterin perustamiselle vuonna 1915. Oma ilmaisu alkoi kehittyä uuden johtajan, tanskalaisen Adam Paulsenin johdolla, kun ohjelmistoon otettiin Per Åke Laurénin kääntämä Aleksis Kiven *Nummisuutarit*, jossa uusimaalaiset ruotsinkieliset murteet loivat autenttisemman vaikutelman kansan omasta kielestä ja ilmaisusta, joita tähän asti oltiin yritetty tukahduttaa. Myös remuava Eskon rooli poikkesi vahvasti ruotsalaisen kulttuurin edellyttämistä säädyllisen käyttäytymisen säännöistä ja toi suomenruotsalaista teatteria lähemmäs suomalaista kulttuuria. (Stara 2010: 126-138.)

4 TRADITIOIDEN RAKENTUMINEN

“Ei meillä ole perinteitä kuin sodasta ja nälästä, saimme luoda tyhjästä kaiken. Venäjää tottelimme, ruotsia lauloimme, minä aloin säveltää suomeksi, nyt kansa on laulanut itsensä vapaaksi.” Näin kirjoittaa Juhani Koivisto säveltäjä Oskar Merikannon elämästä kertovassa *Elämälle*-oopperan loppukohtauksessa. (Koivisto 2015).

Kansallisen heräämisen myötä 1800-luvulla alettiin Suomessa ja Virossa luoda ja kehittää omaa kulttuuria aktiivisesti ja monipuolisesti. Kirjallisuuden, musiikin ja kuvataiteen alalla 1800-luvun puolivälin jälkeen syntynyt sukupolvi jäi yhdeksi merkittävimmistä kulttuurin keulakuvista niin Suomessa kuin Virossakin. Mainittakoon heistä esimerkiksi säveltäjä Jean Sibelius tai runoilijat Eino Leino ja Gustav Suits. Suomen ja Viron epäitsenäinen asema osana suurempaa valtakuntaa mahdollisti oman kulttuurin muodostumisen verrattain myöhään. Kansallisuussatteen levitessä erityisesti oman kielen merkitys kasvoi. Suomen kansalliseepos *Kalevalan* laatija Elias Lönnrot piti kieltä edellytyksenä oman kulttuurin syntymiselle. Suomessa sivistyneistön kieli oli ollut 1800-luvulle asti ruotsi, Virossa pääasiassa saksa. (Hennoste 1997. 12.6.2015; SKS:n [www-sivusto](http://www.sks.fi). Elias Lönnrot. 12.6.2015.).

Kulttuurintutkija, semiotikko ja kirjallisuustieteilijä Juri Lotman pitää kulttuurin kehittymisen kannalta ulkosuhteita ja lainaamista välttämättöminä ja kulttuuria

rikastuttavina elementteinä. Lotmanin mukaan kulttuurien vaihto ei ole oleellista yksinomaan kulttuurin kehittymisen, vaan myös oman identiteetin löytymisen kannalta. Myös muiden kulttuurisuhteiden tunteminen on oleellista tutkittaessa esimerkiksi teatterisuhteita, koska usein nämä kaikki liittyvät osaltaan toisiinsa. (Veski 2014:3 [Lotman 1999: 66-67; Lukas 2008:186; Annus 2000:11, 14-15; Tormis 1973: 5].) Sekä Suomessa että Virossa teatterin ensimmäiset ihanteet ja esikuvat tulivat enimmäkseen saksalaisesta teatterista. Esikuvien syntymiseen vaikuttivat ulkomaisten kiertueteattereiden vierailut sekä myöhemmin Eurooppaan suuntautuneet opintomatkat, jotka vaikuttivat myös teattereiden myöhempään kehitykseen (Aaslav-Tepandi 2007:62; Tiisanen 1969:154; Seppälä - Tanskanen 2010: 115.)

Matti Aro (1977:59) kirjoittaa teoksessaan *Suomalaisen teatterin vaihteita*, että eräs elävän teatterin pahimmista vihollisista on traditio eli perinne – väärässä mielessä. Tällä hän tarkoittaa maneroitunutta ajattelutapaa: noin se on tehty ennenkin. Muiden ohjaajien ja näyttelijöiden teatterin tekemistä seurattiin tiiviisti ja tyyliä noudatettiin eleitä ja ilmeitä myöten tarkasti. Esimerkiksi Theodor Alterman kävi katsomassa vuonna 1914 Suomen Kansallisteatterin esityksen (ohjaaja ei ole tiedossa) Gogolin *Kosijoista* ja ohjasi sen mukaisen esityksen myös Estonia-teatterille seuraavana vuonna. Myös Hilma Rantanen kertoo eräässä vastineessaan Päivälehdessä arvostelija Karl Menningille ohjanneensa Gustav Numersin *Elinan surman* Kaarlo Bergbomin Kansallisteatterille tekemän ohjauksen mukaisesti. (Vellner 1937; ETMM_T311:1/2.) Kaarlo Bergbomin työtä suomalaisen teatterin hyväksi arvostettiin, mutta teatterin murroskaudella 1900-luvun alkupuolella pidettiin uusia alalle tulleita suuntauksia jopa Bergbomin luoman perinteen rikkojina. Aron mukaan nämä arvostelijat, jotka eivät itse olleet nähneet yhtäkään Bergbomin aikaista esitystä, puhuivatkin ennemminkin teatterimaneereista, joiden mukaisesti tietyt näytelmät oli esitetty useiden vuosien ajan. (Aro 1977:59.)

Tässä työssä keskityn tutkimaan tapahtumia historian näkökulmasta, jolloin käsittelen traditiota ajalle tyypillisinä piirteinä vaikkakin niitä usein tietynlainen maneerius leimaa. Virolainen Karin Kask (1970) kirjoittaa, että ajatellessamme ja

puhuessamme oman teatterimme perinteistä, tulemme takaisin kansallisen teatterin perustamisen vaiheisiin, jolloin teatterillemme luotiin peruspilarit. Teatterin tavoitteena ei ole vain kuvailla todellisuutta vaan myös muuttaa sitä ja toimia siltana, joka sitoo menneen ja nykyisen ajan. Meidän tehtävämme on rakentaa sitä siltaa edelleen uskoen taiteen voimaan yhtä vahvasti kuin edeltäjämme tekivät. (Kask 1970:235.)

4.1 Viron ja Suomen teatteriyhteyksiä

Vuonna 1929 Suomen Kansallisteatterin näyttelijä Teuvo Puron vieraillessa Estonia-teatterissa virolaisessa teatteriarvostelussa toivottiin, että virolaiset loisivat tiiviimmät suhteet Suomen teattereihin. Arvostelija totesi, että: ”Koska joudumme toisaalta olemaan Venäjän toisaalta Saksan vaikutuksen alaisina, olisi Suomen vaikutus meille kaikista vastaanotettavin jo yksinomaan sen takia, että olemme kuin ”samasta puusta veistettyjä.” Hänen mukaansa Suomen vaikutteiden kautta virolaiset voisivat helpommin löytää myös omat omaperäiset piirteensä teatterintekemisessä. Arvostelija painotti myös, että Suomella oli pitemmän perinteensä vuoksi enemmän annettavaa virolaiselle teatterille, kuin virolaisella Suomelle. (Veski 2014:3 [TMM T10-2-571, s. 26].)

Suomi oli yksi ensimmäisistä maista, johon virolaiset itse solmivat suoria kontakteja 1800-luvulla, kun taas seurustelu muiden eurooppalaisten kansojen kanssa tapahtui vuosisadan loppuun asti baltiansaksalaisten välityksellä. Monet kansalliset tieteet, kuten lingvistiikka, arkeologia, etnografia ja folkloristiikka alkoivat kehittyä Virossa suomalaisten mallin mukaan. Musiikilliset suhteet alkoivat hieman ennen kansallisten teattereiden syntymistä antaen sysäyksen myös muiden kulttuurisuhteiden kehittymiselle. Musiikillisten suhteiden alkuna voidaan pitää Tartossa järjestettyjä Viron ensimmäisiä laulujuhlia vuonna 1869. Niihin osallistui joukko suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin johtavia edustajia. Juhlien maallisessa konsertissa esitettiin kaksi suomalaista sävelmää, Karl Collanin *Savolaisten laulu* ja Fredrik Paciuksen *Maamme*, Johann Voldemar

Jannsenin sanoittamana, josta tuli myöhemmin myös Viron kansallislaulu. (Kirme 1975.) Ensimmäisille laulujuhille osallistuivat myös suomalaiset vaikuttajat, arkeologi J. R. Aspelin ja opettaja ja lehtimies Carl Gustav Swan. He toivat mukanaan Suomeen myönteistä Viro-kuvaa laulujuhlien innoittamina ja saivat lehtikirjoituksillaan aikaan Viro-innostuksen Suomessa. Laulujuhlien aikaansaaman heimotunteen myötä yksi laulujuhlien perustajista, Lydia Koidula, alkoi pitää yhteyttä myös suomalaisiin teatteri-ihmisiin. Koidulan kirjeenvaihto suomalaisuusmiesten Antti Almberg–Jalavan ja Yrjö Sakari Yrjö–Koskisen kanssa toi tuulahduksia Suomen teatterielämästä Viroon, jossa teatterikeskustelu oli alkanut käydä vilkkaana Koidulan isän, J.V. Jannsenin ansiosta. Jannsen oli saanut tietää latvialaisten teatterin perustamisesta Riikaan, jolloin hän alkoi miettiä myös Viron teatterioioja. Teatterielämä alkoi saada Suomessakin uusia piirteitä, kun ensimmäinen näytelmä, Aleksis Kiven *Lea* esitettiin suomen kielellä ja katsottiin näin ollen suomalainen, kansallinen teatteri syntyneeksi. (Kask 1970: 39, 41; Zetterberg 2007: 425-428.)

Ensimmäinen merkittävä yhteys Viron ja Suomen teatteriyhteistyön välillä lienee Aleksis Kiven *Yö ja Päivä* (1867) esitys vuonna 1884 Tarton Vanemuine-teatterissa (EE). Estonia-seuran näytelmäryhmän ohjelmistoon otettiin suomalaisia uusia näytelmiä aikavälillä 1897-1899, kun Aleksander Tamm ja Karl Kichlefeldt olivat seuran näytelmäryhmän johdossa. Ohjelmistossa oli Minna Canthin *Murtovarkaus* ja *Roinilan talossa*. Vuonna 1905 Estonia-teatterin amatöörinäyttelijäryhmä vieraili Helsingissä. Ohjelmistossa oli Maksim Gorkin näytelmä *Pohjalla*, joka menestyksellään nosti seuraavana vuonna Estonia-teatterin ammattiteatterin asemaan. Ohjauksesta vastasivat yhteistuumin Paul Pinna, Willem Thal, Theodor Altermann ja Julius Grünberg. (Kask 1970: 94, 108; Pinna 1995: 43.)

1900-luvun alussa suomalainen kuuluisuus Iida Aalberg teki suosittuja vierailuesityksiä Tallinnassa ja Tartossa, joissa hän esiintyi saksan kielellä. (Veski 2014:3-4).

Hilma Rantasen yhteydet Estonia-teatteriin alkoivat vuoden 1911 tienoilla, kun Estonia-teatterin näyttelijän ja ohjaajan, Paul Pinnan käsikirjoittama näytelmä *Tasaajat* sai ensiesityksensä Helsingin Kansan Näyttämöllä. Hilma Rantanen ohjasi sen ja näytteli itse naispääroolin. Näytelmä kertoo vuoden 1905 poliittisista tapahtumista Virossa, minkä vuoksi se oli vallankumouksellisenä pidetyn sisältönsä vuoksi kielletty Virossa. Helsinkiin Pietarin sensuuri ei yltänyt ja vuotta myöhemmin näytelmä esitettiin myös Estonia-teatterissa, tosin suljetussa tilaisuudessa. Teatteriarvosteluja Helsingin Sanomiin kirjoittanut Eino Leino piti kirjoittamassaan arvostelussa näytelmää ”synnynnäisen dramaturgin kirjoittamana” ja totesi, että ”täytyy meidän veljeskansaamme vilpittömästi onnitella”. (HS 4.11.1911). Paul Pinna kirjoittaa muistelmissaan, että kiitos teatteriyhteyksien syntymisestä Viron ja Suomen välillä kuului lehtimies Eduard Virgolle, joka oli hyvin kiinnostunut Estonia-teatterin toiminnasta. Hyvän suomenkielen taitonsa ansiosta, joka ei tuohon aikaan ollut vielä kovin yleistä Virossa, Virgon onnistui luoda suhteita suomalaisiin teatterintekijöihin. Virgo käänsi *Tasaajat* suomeksi, ja hänen ansiostaan syntyi myös yhteys Kansan Näyttämön, Pinnan mukaan parhaimman naisnäyttelijän, Hilma Rantasen kanssa. Hilma Rantasen jälkeen Estonia-teatterissa vierailivat myös laulaja Väinö Sola sekä laulaja-näyttelijä Dagmar Parmas miehensä Yrjö Saarnion kanssa. Myös Otto Al’Antila, teki lyhyen vierailun Estonia-teatteriin. Sola ja Parmas olivat pidettyjä esiintyjiä Virossa, Saarnion ja Al’Antilan vierailut eivät sitä vastoin vakuuttaneet virolaisyleisöä. (Pinna 1995: 96-98, 177-178.)

Tiiviitä yhteyksiä Viroon loi myös Rantasen tuttavapiiriin kuulunut Eino Leino, joka jo varhaisnuoruudessaan perehtyi viron kieleen ja tutustui virolaiseen kansantarustoon ja -runouteen suomentaen niistä joitakin otteita. Hän ihannoï naapurimaata niin paljon, että haki jopa 1920-luvulla Viron kansalaisuutta. Sitä Leinolle ei kuitenkaan myönnetty. (Onerva 1979: 508-510.)

Vuonna 1913, aikana jolloin Rantanen oli välillä Suomessa, esitettiin Estonia-teatterissa Hella Wuolijoen näytelmä *Talon lapset*. Näytelmä kiellettiin kapinallisen sisältönsä vuoksi välittömästi ensi-iltansa jälkeen. Seuraavan vuoden helmikuussa sitä yritettiin esittää Helsingin Kansan Näyttämöllä, mutta tuomio oli sama kuin Virossa, näytelmä kiellettiin viisi minuuttia ennen toisen esityksen

alkua. Hilma Rantanen suomensi myös virolaista teatterikirjallisuutta. Hänen käännöksensä Eduard Vilden vuonna 1913 kirjoittamasta kolminäytöksisestä huvinäytelmästä *Pisuhänd* sai Rantasen suomennoksena nimen *Vihtahousu*. Käännös ilmestyi Suomessa vuonna 1915 ja näytelmän ensi-ilta oli Suomen Kansallisteatterissa 15.9.1915. (Tarkiainen 1987: 436; Lilja 1981: 19.) Muita Rantasen käännöksiä ovat yksinäytöksinen hupailu *Kaalinpää* (*Kapsapea*, 1913) ja yksinäytöksinen kuvaus Viron vapautumisen ajalta *Kalevin kotiinpaluu* (*Kalevi kojutulek*, 1919), jonka suomennos ilmestyi vuonna 1922 (Tuglas-seuran www-sivusto. 9.5.2014). *Vihtahousua* esitettiin useita kertoja suomalaisissa teattereissa, muun muassa vuonna 1923 Kansan Näyttämöllä. (Koski 1986: 86-87, 316.)

Virolaisnäyttelijöistä suomalaisilla estradeilla nähtiin Liina Reiman, joka teki ensin teatterivierailuja ja myöhemmin pakeni neuvostojoukkojen alta pysyvästi Suomeen 1940-luvulla. Reiman näytteli useissa suomalaisissa teattereissa, muun muassa Tampereella, Porissa ja Helsingissä. Hän esiintyi aikanaan myös suomalaisessa elokuvassa *Naiskohtaloita*. (Reiman 1991:). Virossa Reimanin ilmaisutyylin sanottiin olevan lähellä suomalaista ilmaisua, jonka uskottiin vaikuttavan Reimanin menestykseen Suomessa. (Vellner 1937).

Paul Pinna kirjoitti artikkelissaan *Soome näitlejad Eesti laval*, joka ilmestyi *Teater*-lehdessä vuonna 1937, että Estonia-teatterin alkuvuosina, niin vanhan kuin uudenkin Estonia-teatterin aikaan suomalaiset ovat olleet huomattavassa osassa teatterin kehittymisen kannalta. Virolaisia kouluttautuneita ammattinäyttelijöitä oli vähän ja koko toiminta oli Pinnan mukaan alkeellisella tasolla. Hänen mukaansa Estonia-teatterissa tarvittiin kokeneita näyttämötaiteilijoita niin teoreettisella kuin käytännön tasollakin. Yhteistyö Suomen kanssa tuntui luontevammalta, kuin muiden naapurimaiden ja vaikka kanssakäymistä oli toki muidenkin maiden kanssa, esimerkiksi ohjelmiston hankkimisen osalta, tuntuivat Pinnan sanojen mukaan suomalainen ja virolainen teatteri parhaiten ymmärtävänsä toinen toistaan. Olihan suomalainen ammattiteatteri myös virolaista teatteria jonkin verran vanhempi ja kokeneempi. (Pinna 1937:180.)

Ehkä juuri maantieteellisen ja kielellisen läheisyytensä vuoksi Suomen ja Viron kanssakäyminen ei ole ollut aina yksinkertaista eikä kovin neutraaliakaan. Vaikka

Viron ja Suomen suhteita vaalittiin puolin ja toisin, oli suunta “Suomen sillalla” oli enemmänkin etelästä pohjoiseen. Suhteet muuttivat ajanoloissa kuitenkin muotoaan. Kansallisen heräämisen alkuaikoina vallinnut heimoromantiikka sai 1900-luvun alussa poliittisempia piirteitä, kun Viron johtavia poliitikkoja haki poliittista turvapaikkaa Suomesta. Samoihin aikoihin myös useat nuoreestiläiset, kuten Gustav Suits, Friedebert Tuglas ja Johannes Aavik kokivat Suomen viljavaksi kasvualustaksi kirjallisella urallaan, unohtamatta Hella Wuolijokea, joka jäi pysyvästi Suomeen. Suomi edusti virolaisille vapautta ja sitä ihannoitiin joskus jopa liiaksi. Suomen asenne Viroa kohtaan, erityisesti poliittisissa asioissa oli isoveljen lailla ohjaileva ja neuvova, joka luonnollisesti alkoi ärsyttää virolaisia. Kulttuurisuhteissa Suomen asenne ei näkynyt yhtä selvästi, vaikka esimerkiksi suomalaisen kielen- ja kansanrunoudentutkija ja poliitikko E. N. Setälän kommentissa vaimonsa sisarelle Aino Krohnille (myöh. Kallas) tämän avioituessa Oskar Kallaksen kanssa välittyy ylenkatsova asenne hänen todetessaan: “Jos te lapsistanne aioitte tehdä virolaisia, tulee teidän kasvattaa heidät talonpojiksi ja käsityöläisiksi, virolaista kulttuuria ei ole olemassa.” Kulttuurisuhteet olivat syntyneet usein perhesyistä, kuten suomalaissyntyisillä Aino Kallaksella tai Aino Suitsilla, jotka olivat avioituneet virolaisen kanssa tai perustuivat lämpimään ystävyyteen kuten Eino Leinon ja Gustav Suitsin tapauksessa. Myös opettajavaihtoa tehtiin Helsingin ja Tarton yliopistojen välillä. Huolimatta E. N. Setälän kommentista suomalainen kulttuurieliitti koki Viron, sen ensimmäisen itsenäisyyden aikana (1918- 1944) eurooppalaisemmaksi kuin Suomi oli. Halutessaan aistia eurooppalaista ilmapiiriä ei suomalaisen tarvinnut matkustaa Tallinnaa tai Tarttoa kauemmaksi. (Zetterberg 2005: 7-10; Olesk 2005: 39.)

4.2 Näyttämötaiteen piirteistä ja perinteistä 1900-luvulle tultaessa

1900-luvulle tultaessa teatterit sekä Suomessa että Virossa alkoivat elää murrosvaihetta pyrkiessään kohti ammattimaisempaa suuntaa. Esikuvia ja aineksia tuli monelta suunnalta, kuten saksalaisten Otto Brahmin naturalismista ja

Max Reinhardtin ”sirkusmaisesta” ohajusnerokkuudesta, mutta myös uusromantiikasta, symbolismista, impressionismista sekä intiimistä ja tyyllittelevästä ilmaisusta. Ilmassa alkoi olla myös tuulahduksia englantilaisen modernistin Cordon Craigin ja venäläisen psykologisen realismin teatteri-ilmaisuun ajatuksensa perustavan Konstantin Stanislavskin vaikutuksesta. Molemmissa maissa uuden sukupolven näyttelijöiden ja vanhemman näyttelijäkunnan kohtaaminen aiheutti myös ristiriitaa. Vanhempi näyttelijäkunta tuntui Suomalaisessa teatterissa jämähtäneen paikoilleen noudattaen edelleen Bergbomin suurisuuntaista ja suurpiirteistä, osin ylinäyteltyä ja karrikoivaa esitystapaa, joka pateettisuudessaan alkoi tuntua ajan näytelmissä vanhentuneelta. Samoin oli Virossa. Myös teatteritilojen kehittyminen ja muuttuminen sai aikaan uusia haasteita. Esimerkiksi Suomalaisen teatterin siirtyminen Arkadiasta uuteen Kansallisteatterin rakennukseen aiheutti ilmaisullisia ongelmia. Uusi suuntaus halusi keskittyä pienimuotoisempaan ilmaisuun, mutta uusi suuri näyttämö ja tilava katsomo vaativat jälleen äänen korottamista, jolloin ilmaisu alkoi lähestyä uhkaavasti paatoksellista kaunopuheisuutta, josta oltiin pyritty vähitellen eroon (Aaslav-Tepandi 2007:23; Tiusanen 1969:163-164.)

4.2.1 Bergbomin ja Halmeen ihanteet ja tyyli

Suomalaisen Teatterin perustaja Kaarlo Bergbom aloitti opintomatkansa ulkomaille 1800-luvun puolivälin jälkeen. Vuonna 1866 hän vietti aikaansa Pietarissa tutustuen kaupungin teatteritarjontaan ja vuonna 1871 hänen opintomatkansa Saksaan, Italiaan ja Itävaltaan kestivät useita kuukausia. Bergbomin kirjeenvaihto kertoo näyttelijäntyön ja tulkintojen tarkasta havainnoinnista, jonka avulla hän koulutti itseään. Nämä opintomatkat, joista hän etsi uutta ohjelmistoa sekä esiintymistäiteen uusimpia tyylivirtauksia, jatkuivat koko Bergbomin toimintakauden ajan. Se teatteriperinne, jota Bergbom kohtasi matkoillaan ja josta sai myös itse vaikutteita, oli niin sanottua tähtiteatteria. Siinä näyttelijäntyö ja tulkinta osoittautuivat ohjausta tärkeimmiksi tarkastelun kohteiksi. Esimerkiksi Bergbomin tähtinäyttelijä Charlotte Raa oli suuri tragedienne, jolle ominaisia piirteitä olivat paatoksellisuus, arkirealistisen ja

yksityiskohtaisen työn väheksyminen sekä suureelliset luonteenkuvaukset. Tämän kaltaisessa tyyliässä oli paljon yhtäläisyyksiä Saksassa kukoistaneen “suuren tyylin” kanssa, mille tyyppillistä oli lisäksi ylimalkaisuus ja liioitellut tehokeinot. Myös katsojien haltioitunut palvonta klassikotulkintoja kohtaan kuului asiaan. Charlotte Raan suosio alkoi hiipua Ida Aalbergin ja muiden suomea äidinkielenään puhuvien näyttelijöiden noustessa kansan suosioon. Aalbergin tyyli verrattuna Raan suureelliseen paatoksellisuuteen oli lähestymässä kohti realistisempaa suuntaa. Suureellisesti deklamoivan saksalaistyylin rinnalle alkoi nousta “ibseniäinen”, realismista kumpuava hermonäyttelemine. Kyseisen tyylin edustajat, jota myös Iida Aalberg edusti, eivät pyrkineet puheellaan loistokkuuteen, mutta eivät myöskään tapailleet näyttelemisessään paljasta luonnonmukaisuutta vaan yrittivät puhua hermoillaan. Lihasten värähtelyt, sormien liikkeet, kehon asennot ja jopa kyky punastua tai kalveta olivat hermonäyttelijän keinoja tulkita tekstiä. Huolimatta Iida Aalbergin menestyksestä, myös kansainvälisesti, syyllistyi hänkin toisinaan liikatehoihin ja epänormaaliin, alleviivattuun äänenkäyttöön ja paatukseen, joita Bergbom joutui karsimaan (Tiusanen 1969: 91-92, 94-95, 134-135.)

Kaarlo Bergbom oli ohjaustyylistään realisti, joka toi ohjauksissaan esille kotimaisten kirjailijoiden tuotantoa ymmärtäen esimerkiksi Aleksis Kiven merkityksen kansalle. Hän oli samalla kuitenkin myös romantikko, jonka ohjaukset noudattivat vahvasti saksalaista esitystyyliä. Esimerkiksi Gustav von Numersin näytelmässä *Elinan surma*, jonka Bergbom ohjasi, käytetyt tapahtumaiikaaan sopimattomat koreilevat vaatteet, plastiikan viimeisten sääntöjen silaamat tavat tai pateettinen puhetapa, jäivät käytännöiksi maamme teattereihin useiksi vuosikymmeniksi ja siirtyivät jopa Hilma Rantasen mukana Viroon, kun hän vuonna 1915 ohjasi saman näytelmän Estonia-teatterissa Bergbomin tulkinnan mukaisesti. (Aro 1977: 48-52: ETMM_T311:1/2).

Matti Aron (1977) mukaan suomalaisen näyttämöilmaisun periaatteet luotiin nimenomaan Suomalaisessa Teatterissa, jotka heijastuivat samalla myös maamme muihin nouseviin teattereihin. Suomenkielisen teatterikoulutuksen ensimmäisiä tavoitteita olivat puhetavan ja äänenkäytön kehittäminen. Koska useat näyttelijät

olivat äidinkieleltään ruotsinkielisiä, oikeanlaisen ääntämistavan opettelu oli ensiarvoisen tärkeää. Suomenkielen opetusta jouduttiin aluksi antamaan näyttelijöille myös Suomalaisessa teatterissa. Teatterinjohtaja Kaarlo Bergbomin äidinkieli oli ruotsi. Hän tiedosti teatterinsa kieliongelmat ja pyrki saamaan sinne niin sanottuja kielimestareita, jotka opettivat näyttelijäkunnalle suomea. Heitä olivat muun muassa kirjailija Teuvo Pakkala ja näyttelijä Oskari Vilho. Mestarit kokivat työnsä kuitenkin sangen haastavaksi ja hyödyttömäksikin, koska enimmäkseen ruotsinkielinen näyttelijäkunta puhui vapaa-ajallaan omaa kieltänsä ja ulkomaisten opintomatkojen seurauksena puhujan suomen kieleen tarttui niin sanottuja rikkaruohoja vieraista kielistä. Suomenkielen taituri, kirjailija Juhani Aho kirjoitti vuonna 1892 Iida Aalbergin äänenkäytöstä seuraavasti: *“Rouva Aalbergin lausumistaito on tunnustettu erinomaisen selväksi, niin että joka sana ja joka tavu kuuluu. Mutta aikanaan tämä lausuntatapa on joutunut harhateille siten, että näyttelijä on melkein tottunut pois luonnollisesta puhetavasta. Sanojen ääntäminen on usein hyvinkin kummallinen ja arkaa kielikorvaa loukkaavaa. Kun hänen pitäisi sanoa kuolema, hän sanoo kuallema, kun äiti, niin eitti jne.”* (Aro 1977: 49-52.)

Suomalaisen Teatterin silloinen näyttelijä ja myöhemmin muun muassa Kansan Näyttämön johtajana toiminut Kaarle Halme, Hilma Rantasen läheinen ystävä, oli Bergbomin tavoin perehtynyt ulkomaanmatkojensa ansiosta saksalaiseen ilmaisuun ja ihaili erityisesti saksalaista Josef Kainzia. Hän pyrki suomalaistamaan vallalla olevaa teatraalista puhetyyliä. Halmetta häiritsi teatterilaisten örähtelevä puhetapa, missä ensimmäiselle tavulle annettiin hirvittävä korostus, joka ilmeisesti oli peruja ulkomaisista vaikutteista, erityisesti ruotsin -ja saksankielistä. (Koski 2013: 202; Tiusanen 1969:143.) Halme kirjoittaa Arkadia-kirjassaan, kuinka ryhtyessään pohtimaan näyttelijätaiteen salaisuuksia hän huomasi omituisen kaksiteräisyyden, mikä ilmeni näyttelijän puhumisessa ja luonteen hahmottelussa. Hänen mukaansa selkeä puheilmaisuus vei jotakin pois näyteltävän hahmon luonteesta ja vastaavasti, jos huomio kiinnittyi enemmän luonteeseen, alkoi puheilmaisuus kärsiä. Hän koki itsekkin omaavansa puutteita puheilmaisussa ja sai siitä uransa alkuaikoina myös palautetta. Halme totesi itse kiirehtivänsä puheessaan liiaksi, jolloin se muuttui epäselväksi. Muiden

näyttelijöiden puheen hän sitä vastoin koki haukahtelevaksi, sanan ensimmäistä tavua painotettiin ja sanan loppu nielaistiin. Tämä asia kaipasi Halmeen mielestä muutosta ja hän uskoi kunnollisen puheilmaisun ihanteen elementtejä löytyvän esimerkiksi Kalevalasta. Halme uurasti puheilmaisun kehittämisen eteen useita vuosia niin itsensä kuin myöhemmin ohjattaviensa kanssa eikä asia jäänyt huomiotta myöskään esitysten arvosteluissa. Hänellä oli vankka kannattajajoukkonsa, joille tämän kaltainen puhetyyli merkitsi äänenkäytön korkeinta huippua, mutta suunnitelmallinen kielenkäyttö aiheutti ajan mittaan myös kritiikkiä. Esimerkiksi näyttelijä, ohjaaja ja tuleva Suomen Teatterikoulun rehtori Wilho Ilmari ihaili Kaarle Halmeen äänimateriaalia, joka oli loistava, hionnaltaan taipuisa, ilmeikäs ja selkeä, mutta sanoi kuitenkin kannattavansa luonnollisempaa äänenkäyttöä, josta puuttuu Halmeen kaareva soinnuttelu ja pitkien vokaalien venyttely. (Halme 1928: 22-24; Koski 1986:43.) Halmeen johtajakaudella Suomalaisessa Maaseututeatterissa vuosina 1903- 1904 kritisoiitiin teatteriesityksien arvosteluissa eri puolella maata alinomaa Halmeen ”epäsuomalaista” ääntämystapaa. Vernerin Veistäjän (1957) mukaan Halmeen kaltaisen puheilmaisun kehittäminen oli tällöin vielä keskeneräinen, sillä uudenlaisen painottamisen hallitsivat vain Halme ja Hilma Rantanen. (Koski 2013: 202; Koski 1986: 43; Veistäjä 1957: 54, 58.)

Kaarle Halmeen hyvä ystävä, kirjailija Eino Leino tuo esille teoksessaan *Suomalainen näyttämötaide* (1902) näyttämötaiteen muutoksen ja Bergbomin luoman esitystyylin heikkouksia. Leino julistaa teoksessaan kuinka suuren tyylin selkeä linjakkuus ja kajahteleva kaunopuhe sotivat uusien luonnollisuuspyrkimyksien kanssa: *”Pois kaikki väärä pateettisuus ja tyhjät teatteritemput, pois huutaminen ja käsien huitominen, sijalle tarkka, sielullinen analyysi ja sen mukaan tyylitelty, yksinkertaistettu näyttelemistapa!”* (Leino 1902:64). Vaikka Leino kapinoi Bergbomin paatosta vastaan, ei hän allekirjoittanut täysin realisminkaan ihanteita. Leinon ajatuksia vastasi koristeellisesti tyylitelty näyttämöilmaisuus ja mystillinen uusromantiikka, mutta hän toivoi kuitenkin, että teatterissa olisi ”vähemmän pukuja, koristeita, peliä ja musiikkia”. Tätä ei nuorempi polvi hyväksynyt (Tiusanen 1969:164.) Ehkä Leino tarkoitti koristeellisella tyylittelystä lähinnä Kaarle Halmeen kehittämää

puheilmaisua ja yleensäkin hänen tyyllillään tehtyjä ohjauksia, koska ainakin Leinon kirjoittamista lehtiarvosteluista huokuu arvostus Halmeen tekemää teatteria kohtaan.

Vernerin Veistäjän (1957) mukaan Halme oli näyttelijänä pyrkinyt tietoisesti eroon pateettisuudesta ja suurieleisyydestä asettaen ihanteekseen selkeän ja yksinkertaisen näyttelemistavan. Paatoksesta hän ei kuitenkaan päässyt itsekään täysin eroon. Veistäjä luonnehtii teoksessaan *Viipurin ja muun Suomen teatteri* miten Halmeen oma näyttelijäpanos oli hallitsevana ehyen kokonaisvaikutelman sijasta. Jalmari Finne totesi arvostelussaan, että Halme yritti irtautua ontosta päätöksestä asetellen sanojensa taakse patoutuneen tunteen, mutta hänen opetuslapsensa omaksuivat yksinkertaisen ja arkisen ”uuden” tyylin ja muuttuivat näin ollen ehdottoman ikäviksi ja arkisiksi. Ainakaan kaikista ohjattavistaan Halme ei onnistunut kitkemään päätöstä, sillä Kansan Näyttämön, jossa Halme sittemmin työskenteli, näyttelijöitä kritisoitiin toisinaan nimenomaan tästä piirteestä. Hilma Rantanen, joka Halmeen tavoin viljeli ja opetti tyyliä puheilmaisua sai kritiikkiä päätöksellisuudestaan tämän tästä Virossa, mutta ei niinkään Kansan Näyttämöllä Suomessa. (Veistäjä 1957: 58; Työmies 29.1.1908.)

Pirkko Koski (1988) on käsitellyt lisensiaattiyössään Kaarle Halmetta ohjaajana ja tutkinut lehtiarvosteluja Halmeen Kansan Näyttämön toimintakaudelta. Kosken mukaan Halmeen ohjaustyö oli määrätietoista ja ohjaukset pääosin yhtenäisiä ja linjakkaita. Myös Kansan Näyttämön esiintyjäryhmän yhteisnäyttelemistä kiiteltiin usein arvioissa. Teatterin alkuvuosien kritiikit olivat varsin lempeään ja kannustavaan sävyyn kirjoitettuja, mutta vuosien mittaan usko edistymiseen muuttui varautuneemmaksi. Aluksi Halmeen ohjaajakuvassa oli nähty älyllisyyttä, mutta hänen kautensa puolivälissä esityksiä saatettiin moittia väärästä tyylistä ja henkilöohjauksen keskeneräisyydestä. Halmeen loppukaudella Koski toteaa tämän otteen hieman herpaantuneen ja pääättelee ettei Halmeen edustama tulkintatapa sopinut välttämättä enää näytelmien laatuun yhtä hyvin kuin alkuvuosina, jolloin ohjelmisto sisälsi tunneperäisiä yhteiskuntakuvauksia. Näin ollen teoksen ja esityksen maailmankuvat eivät muodostaneet aina homogeenista kokonaisuutta ja Halmeen edustamat tyyliyrkimykset mahdollisesti vanhenivat yhteiskunnassa

tapahtuviin muutoksiin nähden. Vaikka kokonaislinja kritiikeissä oli edelleen pääasiassa myönteinen, esiintyi arvosteluissa enenevissä määrin mainintoja pateettisuudesta, liiallisesta juhluvuudesta, tarpeettomasta havainnollistamisesta, liioittelusta ja luonnottomuudesta. (Koski 1988: 163-165.)

4.2.2 Miten teatteria tehtiin Virossa: Menning, Pinna, Altermann ja Jungholz

Kristi Veskin (2014:3-4) mukaan kansallisen heräämisen aikoihin luotu varsinainen virolainen kulttuuri ja virolainen teatteri versoi Virossa asuvien kansalaisten yhteisistä baltiansaksalaisista kulttuurikokemuksista. Baltiansaksalainen teatteri edusti Virolle läheisintä ammattimaista teatterikulttuuria ja kuten muissakin Pohjois- ja Itä-Euroopan nuorissa kulttuureissa, teatterimallit otettiin saksalaisesta teatterista aina näyttelemistyyliä, ohjelmistoa ja rakennetta myöten. Virolaisen ammattiteatterin perustajahahmot Karl Menning, Paul Pinna, Theodor Altermann ja Karl Jungholz saivat teatterikoulutuksensa opintomatoilta Saksasta sekä Tallinnassa ja Tartossa toimivista Saksalaisista teattereista. Opintomatkojen seurauksena Menningin, Pinnan, Altermannin ja Jungholzin esikuvina toimivat saksalaiset Otto Brahm, Emmanuel Reicher ja Max Reinhardt ja vaikuttivat sitä kautta suuresti 1900-luvun alkupuolen teatteriin Virossa. (Kask 1970: 174-178, 188.)

Noor-Eesti-ryhmittymä, joka syntyi niin ikään kansallisen heräämisen aikoihin, alkoi kuitenkin oman kulttuurinsa kehittämisen ohella suuntautua enemmän Saksan sijaan muualle Eurooppaan. Esikuviksi otettiin Skandinaavia, mukaan lukien Suomi (Veski 2014:3-4.)

Suurimmat saksalaiset ja venäläiset lehdet käsittelivät lehdissään aika ajoin pintapuolisesti virolaisten teatterintekemistä pitäen sitä toisarvoisena asiana. Molempien kansallisuuksien lehdillä suhtautuminen virolaiseen teatteriin oli samankaltainen. Niiden mukaan virolaisilla ei ollut kulttuuria, ei kieltä eikä kirjallisuutta eikä myöskään kouluttautuneita näyttelijöitä, jotka olisivat voineet syventyä ja esittää maailman kulttuurien klassikoita, kuten Shakespearin, Goethen

ja Schillerin teoksia. Myös tavallisen kansalaisen suhtautuminen teatteriin oli vielä 1900-luvun alussa hieman halveeraava. (Aaslav-Tepandi 2007: 68.)

Tarton Vanemuine-teatterin johtaja ja ohjaaja Karl Menning on jättänyt virolaisen teatterin kehittymiseen syvimmän jäljen. Menningin teatterintekemisen pääperiaatteina oli psykologinen realismi ja kehittymisen edellytyksiä olivat tinkimättömyys ja ohjelmistovalintojen pedagogisuus. Hän tähdensi esimerkiksi kansallisen näytelmäkirjallisuuden merkitystä oman maan taiteen kehityksessä. Hänen mukaansa teatterintekijöiden tuli toimia kirjallisuuden välityksellä ikään kuin kansansa peilinä. Menningin kehitti määrätietoisesti ensemblenäyttelemisen (yhteisnäyttelemisen) ajatusta, jonka esikuvana toimi Moskovan Taiteellinen teatteri. Hänen ohjauksissaan yhtenäinen kokonaisuus oli tärkeintä ja tähtinäyttelijäkultti oli hänelle suorastaan kauhistus. Vain aito roolin läpieläminen tuotti Menningin mukaan uskottavaa teatteria. (Kask 1970: 142-143.)

Kahden virolaisen ammattiteatterin, Tarton Vanemuisen ja Tallinnan Estonia-teatterin toimintatavoissa oli eroja niin näyttelemisen kuin ohjaamisenkin käytäntöjen suhteen. Vanemuine-teatteria pidettiin korkeatasoisempana määrätietoisien johtajansa Karl Menningin ansiosta, kun taas Estonia-teatterilta puuttui selkeä johtaja ja ohjaaja. Kun Vanemuisessa huomio suuntautui näyttelijöiden ryhmadynamiikkaan ja asteittaiseen kehittymiseen, Estonia panosti enemmän näyttelijöiden henkilökohtaisen lahjakkuuden ja näyttelijäpersoonallisuuksien muotoutumiseen. Vanemuine-teatterin Karl Menning painotti ryhmänäyttelemisen tärkeyttä ja lähenteli opeissaan psykologista realismia. Estonia-teatterista sitä vastoin nousi ajan tähtinäyttelijöitä, kuten Paul Pinna ja Theodor Altermann, jotka tunnistettiin myös Tallinnan kaduilla. Näyttelijän ammatti, joka ei ollut aiemmin ollut erityisen arvostettu, muuttui heidän myötänsä tavoitelluksi ja näyttelijöitä ihailtiin yleisesti (Kask 1970: 180). Estonia-teatteri oli muutenkin ennen kaikkea näyttelijöiden luoma teatteri. Siellä näyttelijät ohjasivat ja ohjaajat näyttelivät, kun taas Vanemuisessa ohjaaja Menning ei näytellyt itse lainkaan.

Tyylillinen suuntaus Estoniassa oli 1910-luvulla lähinnä romanttinen realismi, vaikka sitä ei kovin määrätietoisesti noudatettu ja tyyli oli teatraalinen. Kirjailija

A. H. Tammsaare vertaili vuosisadan alussa toimittajan ominaisuudessa Estonia-teatterin ja Vanemuine-teatterin toimintaa. Hänen mukaansa August Wieran aikainen pateettisuus, luonnoton liikehdintä lavalla ja voimakas äänenkäyttö olivat Vanemuisessa taakse jäänyttä elämää, mutta Estonia-teatterissa nämä ominaisuudet säilyivät huomattavasti pitempään. Vanemuisen edistyksen Tammsaare katsoi olevan taitavan ja ajanmukaisen ohjaajan ansiota, millä hän viittasi Karl Menningiin (Kask 1970: 172-174; Linde 1925: 325-330).

Estonia-teatterin työnjako tapahtui seuraavasti: Paul Pinna ohjasi pääasiassa operetteja, Theodor Altermann komedioita ja hupailuja ja Karl Jungholzille jäivät työalaksi useimmiten draamat. Esityksiä oli kahdesta kolmeen kertaan viikossa ja parhaiten menestyneitä ohjauksia saatettiin esittää kymmenenkin kertaa, mutta tavallisesti esityksiä oli vain kaksi tai kolme. Harjoituksia oli vain muutamia ennen esitystä. Ensin olivat lukuharjoitukset, joissa myös kuultiin esinäyttelijän, joka toimi samalla myös ohjaajana, ohjeistusta. Sen jälkeen menttiin lavalle, missä sovittiin liikkumisesta ja käytännöistä näyttämöllä. Tekstin ulkoaoppimista helpotti kuiskaaja, joka oli mukana sekä harjoituksissa että esityksissä. (<http://www.hot.ee/aaslavtepandi/akadeemia.htm>. 14.4.2015.)

Estonian ammattiteatterin ensimmäisinä vuosina esikuvana pidettiin Paul Pinnaa, jonka tyyliä ja tapoja matkivat erityisesti taidoiltaan heikoimmat näyttelijät. Tuon ajan vallitsevia, niin sanottuja Pinnan koulukunnan näyttelemistapoja olivat muun muassa näyttävät eleet, mahtipontinen ryhti ja väsymätön lystikkyys. Traagiset kohtalot näyteltiin suurella päätöksellä. Paatokselliset äänen voimistukset, ylinäytteleminen ja dramaattiset eleet eivät ajan teatteriarvostelijoiden mielestä antaneet suinkaan traagista vaikutelmaa, vaan vaikuttivat pikemminkin ontoilta ja koomisilta. Näiden piirteiden katsottiin kuuluneeksi "vanhan teatterin" aikaan, eli aikaan ennen nykyistä Estonia-teatterin rakennusta, joka valmistui vuonna 1913. Ajan teatteriarvostelijoiden mukaan Estonia-teatterilaisten etuna puutteistaan huolimatta ja verrattuna Tarton Vanemuisen näyttelijäkunnan tyyliin oli näyttelijöistä välittyvä ilonpito, helppous ja taiteellisuus. Vaikka Pinna tutustui Reicherin yhteisnäyttelemisen periaatteisiin ja ulkoisen, teatraalisen päätöksen

vastustamiseen, ei hän onnistunut omassa työssään toteuttamaan kyseisten asioiden kehittämistä. (Kask 1970: 173, 178; Aaslav-Tepandi 2007: 6.)



Hilma Rantanen, Karl Jungholz ja Aleksander Meerman?

Estonia-tetterin näyttelijä Ants Lauter muistelee teatterin johtajan ja ohjaajan Karl Jungholzin ohjaamistapaa 1920-luvun alussa. Lauter kirjoittaa Jungholzin työtavan olleen alituista analysointia, malliksi näyttämistä ja kokeilemistä. Hän piti yksittäisiä harjoituksia esimerkiksi tunnelman luomiseksi jättäen silloin huomioimatta kaiken muun, kuten ääntämisen tai liikkumisen. Ääntämisharjoitukset, joissa pääpaino oli puhumisella, olivat erikseen. Lehtiartikkeluja tutkittaessa Karl Jungholzin ohjausta ja näyttelemistä pidettiin toisinaan jopa liian arkipäiväisenä puhetyyliä ja pukeutumista myöten. Ants Lauterin mukaan Jungholz alkoi ennen pitkää jäädä nuorempien toimijoiden jalkoihin pitäytyessään edelleen realistisessa, jopa naturalistisessa suuntauksessaan. Lauterin mukaan Jungholz joutui toisinaan naurunalaiseksikin

nuorempien ohjaajien keskuudessa käyttäessään vanhoja ja monimutkaisia, saksalaisia ohjausmenetelmiä. (Lauter 1982: 64-65; Tallinna Teataja 23.10.1915.)

Nuorten rakastajien osia näytellyttä Theodor Altermannia (1885) pidettiin lahjakkuutena, jonka temperamentti ja spontaanius poikkesivat pidättyväisinä ja hitaasti syttyvinä pidetyistä virolaisista. Varhainen tuberkuloosin aiheuttama kuolema katkaisi kuitenkin Altermannin ansiokkaan työn virolaisen teatterin hyväksi jo vuonna 1915. Altermann haki oppia niin ikään Saksasta, Berliinistä, jossa hän opiskeli Dr. E. Milanin opissa. Hän myös työskenteli kaksi vuotta näyttelijänä Saksassa, kunnes hänet kutsuttiin Estonia-teatterin uuden talon valmistuessa vuonna 1913 takaisin Tallinnaan. Altermann koki itse alituista tyytymättömyyttä omaan osaamiseensa, joten hän pyrki kouluttautumaan jatkuvasti ja piti kehittymisensä liikkeessä. Altermannin vahvuuksia olivat nyansoitu, vaistonvarainen näyttelemineen sekä monipuolisin ilmein ja elein saavutettu lopputulos. Altermannin äänimateriaali oli ollut jo ennen hänen sairastumistaan heikohko, joka sairastumisen myötä vielä heikentyi. Ants Lauterin mukaan hän osasi käyttää Stanislavskin tyylin mukaista alitajuntaa ja emotionaalisia aisteja ollen itse roolissa täysin sisällä. Lauter nostaa Altermannin esille myös hyvänä ohjaajana ja erityisesti kasvattajana, jonka keskeisenä antina oli hänen oma käytännön osaamisensa ja lahjakkuutensa. (Viires 1940: 1002-1004; Teater.Muusika.Kino. nr.11 1985: 55-65.)

1920-luvun alussa olennaisin ja tärkein vaikuttaja virolaisessa teatterissa oli edelleen saksalainen teatteri, mutta uusi näyttelijä- ja ohjaajasukupolvi tekivät kokeiluja myös ekspressionistisempaan suuntaan. Syntyi polttava halu etsiä uusia teemoja ja keinoja teatterintekemiseen. (Lauter 1982: 64-65; TT 23.10.1915.)

4.2.3 Erna Villmer ja Stanislavskin opit

Moskovassa opiskellut Erna Villmer toi Estonia-teatteriin venäläisen Konstantin Stanislavskin psykologisen realismin opit. Stanislavskin psykologisen realismin tavoitteena oli roolin omakohtainen läpieläminen pienintä yksityiskohtaa myöten,

todelliset tunteet ja todellinen yhteensulautuminen roolihenkilön kanssa. Villmerin tullessa Estonia-teatteriin vuonna 1910 hän oli tyytymätön teatterin tasoon. Hän piti Pinnan, Altermannin ja Jungholzin työtä ja Estonia-teatteria yleensä harrastelijamaisena, vaikka se nimellisesti olikin saanut ammattiteatterin arvon. Villmer tosin lieventää ilmaustaan näyttelijöiden harrastelijamaisuudesta toteamalla, että näyttelijät olivat toki lahjakkuutensa puolesta osaavia ja ennen pitkää myös kehittyivät ja kasvoivat todellisiksi teatterityöläisiksi. Virolainen teatterielämä oli tuolloin hänen mukaansa täynnä ylväyttä ja henkevyyttä, joka peitti alleen kaikki puutteet ammatillisella saralla. Erna Villmer kummasteli myös Estonian ripeää työtahtia. Hänen mukaansa Moskovassa esimerkiksi harjoiteltiin tiettyä katkelmaa näytelmästä useita viikkoja, kun taas Estonia-teatterissa kappaleet esitettiin muutaman harjoituksen jälkeen. Estonia-teatterin nopea tahti johtui ainakin osittain taloudellisista syistä, teatterin tuli tuottaa, kun taas Moskovassa aika ja runsaat lukuharjoitukset olivat Villmerin mukaan tärkein tekijä näyttelijän roolin täydellisessä omaksumisessa ja näin ollen työn korkean laadun takaamisessa. Villmer kertoo myös yllättyneensä teatterilaisten erilaisesta käyttäytymisestä ja pukeutumisesta kotimaassaan. Hänen mukaansa Estonian naiset olivat huomionhakuisuudessaan sulkineen ja pitseineen kuin riikinkukkoja ja miehet turhamaisissa kravateissaan ja hansikkaissaan enemmänkin koomisia kuin kunnioitusta herättäviä ilmestyksiä. Estonia-teatterissa Erna Villmerissä nähtiin uusi lahjakkuus ja uusi tähti teatterin riveissä. Hänen uudenlaista näyttelemistyyliään ja tekniikkaansa kiiteltiin sekä nautittiin viimeistellystä roolityöstä ja osien tyylikkäästä, yksityiskohtaisesta esittämisestä. Eniten hänen työskentelyssään kiehtoi sielukas ja tunteellinen, mutta kuitenkin luonnollinen näytteleminen. Kirjailija ja teatteriarvostelija Hugo Raudsepp kirjoitti vuonna 1911 Villmeristä, että Estonia-teatterin näyttämölle on eksynyt kiinnostavalla tavalla eräs moderneja taipumuksia omaava näyttelijätär. Hänen piilevä temperamenttinsa, lyyrinen ja naiivi luonteensa sekä yksinkertainen tekniikkansa luovat sielunpeilin, joka vastaa hyvin ajanmukaisen draaman haasteisiin. Villmerin näyttelemisessä ulkoisten keinojen käyttö oli niukkaa ja hänen näyttelemistään luonnehdittiin sisäiseksi ja syvästi koetuksi. Tämä oli uutta sen aikaisessa Estonia-teatterissa ja yleensäkin näyttämötaiteessa. Erna Villmeriä

jumaloitiin, ihailtiin ja matkittiin, häneltä myös opittiin. Villmer oli osaamisensa vuoksi Estonia-teatterin kollegoidensa keskuudessa erityisasemassa. (Aaslav-Tepandi 2007: 62, 68; <http://www.hot.ee/aaslavtepani/akadeemia.htm>.14.4.2015; [Raudsepp 1911: 65-66].)

4.3 Näyttelijäkoulutuksesta Virossa ja Suomessa kansallisen teatterin alkuajoista 1900-luvun alkupuolelle

Timo Kallinen (2001) on tutkinut väitöskirjassaan *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi* teatterikoulutusta Suomessa. Hänen mukaansa eurooppalainen teatterikoulutus sanan uudenaikaisessa mielessä alkoi kehittyä 1700-luvun kuluessa, osana ns. valistuksen projektia, missä teatterilla oli näkyvä sija. Ensimmäiset koulutusta antavat laitokset olivat Saksassa. Luovan, kansallisia ja humanistisia tehtäviä toteuttavan dramaturgin mallin loi valistuksen vuosisadalla G.E. Lessing (1729-81). Samalla vuosisadalla Saksassa vaikutti myös Friedrich Schiller (1759-1805), joka Suomessakin tunnettiin suomenkielisen ammattiteatterin syntyessä ja teatterikoulutuksen varhaisvaiheessa 1800-luvulla. Schillerin ajatukset kohdistuivat teatteriin ”moraalisena hoitolaitoksena”, joka raivasi tietä parempaan ja kauniimpaan maailmaan. Kyseisellä vuosisadalla syntyi muutamia akatemioita, joissa näyttelemistä opiskeltiin usein rinnan musiikin ja tanssin korkeimman koulutuksen kanssa. Todellinen tarve akatemiatasoiseen teatterikoulutukseen kehittyi kuitenkin vasta 1900-luvulle tultaessa. (Kallinen 2001:46.)

Ammattiteattereiden syntyessä Viroom ja Suomeen suurin osa näyttelijöistä ja ohjaajista oli saanut oppinsa harrastamalla ja itseopiskelulla. Virossa oli saatavana teatterikoulutusta käsitteleviä oppaita, mutta 1800-luvulla ne oli kirjoitettu vielä saksan kielellä. Teatteria opiskeltiin esimerkiksi seuraamalla aktiivisesti muiden tuottamia esityksiä ja tekemällä niistä muistiinpanoja ja havaintoja. Vuosina 1878-1903 Tarton Vanemuine-teatterissa työskennellyt ensimmäinen virolainen ammattinäyttelijä ja ohjaaja August Wiera (1853-1919) kertoo käyneensä ottamassa oppia muun muassa Tarton Saksalaisen Käsityöseuran

teatteriesityksistä. Hän seurasi näytelmät huolella alusta loppuun ja teki mukanaan olleeseen muistivihkoonsa merkintöjä, suunnitelmia ja piirustuksia näytelmän kulusta. (Kask 1970: 60.) 1900-luvun alussa oli saatavilla jo vironkielinenkin teatterikoulutusta käsittelevä opas. Se oli A. Rühkan *Lühike näitemängu õpetus*, eli Lyhyt näyttelemisen opetus vuodelta 1904, jossa mainittiin muun muassa, että kaikkein hankalin osa näyttelemisessä on puhe. Puheen pääasiat olivat Rühkan mukaan oikea voimakkuus, oikea sävy, sopiva pituus ja puheen jaottelu sekä kielen puhtaus. Kirjailijan tekstin tuli tavoittaa katsojat siinä merkityksessä, mitä hän oli tarkoittanut ja kehon liikkeiden tuli myötäillä ehdottomasti puhetta. Rühkan mielestä ilmeitä ja käsien liikkeitä tuli harjoitella kuin pianonsoittoa ja erityisesti käsien liikuttamiseen tuli kiinnittää huomiota puheen välissä. Käsiä ei saanut pitää liian sotilaallisesti kahden puolen kehoa, vaan näyttelijän tuli pyrkiä seisomaan vapaasti, kädet ja olkapäät rentoina. (Kask 1970: 85-86.) Karl Menning teilasi tämän teoksen pitäen sitä yksinkertaisesti huonona. Rühkan oppikirjan jälkeen ilmestyi H. Leoken toimittama teos *Näitemängija (Näyttelijä)*, jonka ansiot olivat opettavaisuudessaan jo lähempänä uudistuksellisempaa ajattelua. Teoksessa painotettiin muun muassa luonnollisemman puheen omaksumista näyttämöllä kaunolukemisen sijaan ja jokapäiväisestä elämästä opittavien tunteiden luontevaa ilmaisua. (Kask 1970: 129-130.)

Suomessa näyttelijöiden koulutuksen tarve nousi 1800-luvun loppupuolella toistuvasti esiin. Teatterikoulujen perustamishankkeita oli aika ajoin esillä, mutta lopullinen toteuttaminen jäi kuitenkin kaikissa puolitiehen. (Koski 2013: 210.) Tavallisin tapa ryhtyä teatterialalle, oli ottaa yhteyttä suoraan teatteriin ja pyrkiä sinne näyttelijäoppilaaksi. (Seppälä -Tanskanen 2010: 116.)

Ensimmäinen teatterialan koulutusta antava oppilaitos avattiin Helsingissä vuonna 1866. Se sijaitsi uudessa teatteritalossa, jossa sijaitsee nykyisin Ruotsalainen teatteri. Koulu oli kaksikielinen ja se oli nimeltään Nya Teaternin oppilaskoulu. Aikomuksena oli perustaa kyseinen koulu jo vuonna 1863, mutta rakennus tuhoutui tulipalossa. Teatterikoulun opintosuunnitelman laati fennomaanista ajattelua edustava dosentti Oskar Topelius, josta tuli myös koulun rehtori. Johtavana opettajana oli Nya Teaternin johtaja Wilhelm Åhman ja suomen kieltä

opetti Tukholman Kuninkaallisessa Teatterikoulussa opiskellut Oskar Gröneqvist (myöh. Oskari Vilho). Ensimmäisen vuosikurssin oppilaista vain muutamat osasivat suomea. Koulu toimi kuitenkin vain kolme vuotta, mutta se loi pohjaa myös Suomalaiselle Teatterille (myöh. Suomen Kansallisteatteri), joka perustettiin vuonna 1872. (Seppälä -Tanskanen 2010: 116.) Nya Teaternin oppilaskoulun jälkeen perustettiin muutamia muitakin ruotsinkielisiä teatterikouluja, mutta ne jäivät useimmiten taloudellisten vaikeuksien vuoksi varsin lyhytikäisiksi (Koski 2013: 141, 164).

Vuonna 1902 Suomalainen Teatteri oli saanut uuden teatterirakennuksen Helsingin rautatieaseman läheisyydestä, jolloin myös teatterin nimi muuttui Suomen Kansallisteatteriksi. Suomen Kansallisteatteriin perustettiin vuonna 1905 oppilaskoulu, joka sai teatteritieteen professori emerita Pirkko Kosken (2013) mukaan kimmokkeen näyttelijöiden vaatimuksesta parantaa heidän taiteellista ohjaustaan. Koulua alettiin suunnitella vuonna 1904, jolloin Jalmari Finne laati koululle säännöt. Niiden tavoitteena oli kouluttaa näyttelijöitä oman teatterin palvelukseen. Opiskelijoiden pääsyvaatimuksina olivat hyvä maine, naisilla 16 ja miehillä 18 vuoden ikä, vähintään kansakoulun oppimäärä ja johtokunnan asettaman tutkijalautakunnan hyväksyntä. Oppilaiden tuli noudattaa järjestyssääntöjä ja heidät voitiin erottaa ”esiin tulleitten syitten nojalla”. Kaksivuotinen koulu oli maksuton. Ensimmäisen vuoden 19 viikkotunnin oppiaineiksi kaavailtiin fonetiikkaa, lausunnan alkeita, henkilökohtaisia lausunta- ja rooliharjoituksia, draamallista kirjallisuutta, näytelmätaidetta, laulua, musiikin teoriaa, plastiikkaa ja miekkailua. Koulu perustettiin vuonna 1905, jossa suunnitellut oppiaineet toteutuivat pääpiirteittäin. Lisäksi opiskeltiin roolianalyysia ja seurattiin Suomen Kansallisteatterin näytöksiä. (Koski 2013: 210.)

Teatterialaa opiskeltiin myös yksityisesti kotimaisten ja ulkomaalaisten opettajien johdolla. Opetus oli kuitenkin kapea-alaista, koska pitkántähtäimen opetusohjelmat puuttuivat (Koski 2013:210). Näyttelijät antoivat kotonaan yksityistunteja lausunnassa, roolianalyysissä ja laulussa, sekä Seppälän ja Tanskasen (2010) mukaan muissa tarvittavissa taidoissa. Opetusta annettiin jo

teatteriin hyväksytyille sekä vasta teatterialalle aikoville oppilaille. Vuosisadan vaihteen yksi merkittävimmistä pedagogeista oli Kaarola Avellan, joka Suomalaisesta Teatterista eroamisensa jälkeen ryhtyi lähes kokonaan opetuslalle. Hän ja laulaja Alexandra Ahnger kouluttivat yhteisessä kodissaan monta taiteilijasukupolvea. Myös Hilma Rantanen antoi yksityisopetusta muun muassa lausunnasta ja kaunoluusta. Hän järjesti myös Kaarle Halmeen kanssa kesäkursseja Tampereen Teatterin näyttelijöille. (Seppälä -Tanskanen 2010: 116.) Pirkko Kosken (2013) mukaan Kansan Näyttämö, jossa Hilma Rantanen työskenteli ennen Estonia-teatterin ensimmäistä kauttaan, toimi johtaja Kaarle Halmeen ansiosta tehokkaana kouluttajana usealle ammattikoulutusta vailla oleville näyttelijälle. Myös Hilma Rantasen ilmaisu kehittyi huomattavasti hänen työskennellessään Halmeen opastuksessa, jossa oli aina mukana myös pedagoginen näkökulma. (Koski 2013: 193-194.) Pirkko Kosken (Koski 1980: 43) teoksessa *Kansan teatteri 1*, hän kertoo kuinka Eino Leino kuvailee Halmeen ohjaustyyliä muun muassa pikkutarkaksi ja painottaa Halmeen ohjauksen kokonaisvaltaisuutta, jossa ”kaiken tuli palvella tekijän tarkoitusperiä kenenkään erottumatta liiaksi”. Kosken mukaan myös päivälehkien kritiikeissä kiinnitettiin usein huomiota Halmeen johtaman Kansan Näyttämön esitysten eheään yhteisnäyttelemiseen. (Koski 1980: 43.) Tämä ilmeisesti huomioitiin myös Virossa, kun Estonia-teatterille etsittiin johtajaa vuonna 1913 ja käännettiin Kaarle Halmeen puoleen. Halmeen sijaan Viroon lähti kuitenkin Hilma Rantanen (Kask 1970:194), joka oli kulkenut Halmeen matkassa aina Suomalaisesta teatterista asti.

Virossa näyttelijöiden koulutustarpeeseen herättiin ammattiteattereiden syntyessä, mutta varsinainen liikehdintä asian eteenpäin viemiseksi alkoi vasta vuoden 1917 vallankumouksen tienoilla (Tormis 1978:13). Viron ensimmäinen teatterikoulu oli Paul Sepin perustama Draamastudio, joka avasi ovensa vuonna 1920. Nimi muuttui seuraavana vuonna Draamastudion teatterikouluksi, kun studion omistus vaihtui Draamastudio Yhdistykselle. Koulu oli ensimmäinen systemaattista koulutusta tarjoava oppilaitos, josta kasvoi ensimmäinen, varsinaisen teatterikoulutuksen saanut näyttelijäsukupolvi. Teatterikoulun yhteyteen syntyi myöhemmin myös Draamastudion Teatteri. (Aaslav-Tepandi 2007: 248-249.)

Ammattiteattereiden syntyessä Viroon, ammatillisen osaamisen kehittäminen nähtiin yhä tarpeellisempuna. Näyttelijäkunnan pysyessä kutakuinkin samana kuin harrastelijateatterin aikaan, ammattiteatterin asemassa pysyminen vaati näyttelijöiltä vahvempaa sitoutumista ja kouluttautumista työhönsä. (Kask 1970: 174.) Estonia-teatterissa laulajana aloittaneen Betty Jõggisin (myöh. Kuuskemaa) mukaan Viroota puuttui tuolloin kaikki, mitä nykyiset teatterintekijät pitävät itsestäänselvyytenä. Suurimpana puutteena hän piti opettajien ja samalla esikuvien puuttumista. (Kask 1970: 180.) Tartossa kouluttautumiseen herättiin aiemmin kuin Tallinnassa. August Wieran jälkeen Tarton Vanemuine-teatteriin vuonna 1906 tullut teatterinjohtaja ja ohjaaja Karl Menning oli ensimmäinen, joka hankki koulutuksen teatterialalle. (Palamets 2006: 89; Pinna 1995: 64.)

Merkittävänä käännteentekijänä teatterikoulutuksessa oli venäläinen Konstantin Stanislavski oppilaineen ja seuraajineen eri maissa. Viron tavoin kiinnostus Stanislavskin järjestelmää kohtaan alkoi näkyä Suomessa 1910-luvulla. Seppälän & Tanskasen (2010) mukaan Suomessa ohjaajakoulutusta kehiteltäessä pyrittiin hakemaan oppia ensisijassa Moskovon Taiteellisesta Teatterista ja nimenomaan Konstantin Stanislavskita. Suomen Kansallisteatterin näyttelijä, inkeriläissyntyinen Iisakki Lattu matkusti opintomatalle Moskovaan seuraamaan Taiteellisen Teatterin harjoituksia. Tämän esikuvan innoittamana hän olisi sittemmin halunnut ohjata Kansallisteatterissa. Hänelle ei kuitenkaan annettu kaipaamaansa ohjausvastuuta. Venäjänkielentaitoinen Lattu toimi kuitenkin tärkeänä linkkinä suomalaisen ja venäläisen teatterikulttuurin välillä. Myös ohjaajakoulutuksen asiaa ajava paroni Alexander Uexküll-Gylleband ehdotti Kansallisteatterin johtohenkilöstölle kouluttautumista Moskovassa, mutta hänen ehdotukseensa ei suhtauduttu vakavasti. Svenska Teaternin ajatukset suuntautuivat myös Moskovaan, Stanislavskin oppeihin. Svenska Teaternin tanskalainen johtaja ja näyttelijä Adam Poulsen keskittyi erityisesti totuudenmukaiseen ilmaisuun sekä yhteisnäyttelemisen merkitykseen, jossa ohjaajalla oli tärkeä rooli. (Seppälä – Tanskanen 2010: 120-121.) Timo Kallisen mukaan Stanislavskin vaikutus alkoi näkyä suomalaisessa teatterikoulutuksessa varsinaisesti kuitenkin vasta 1940-luvulla Wilho Ilmarin ryhtyessä vuonna 1943 perustetun Suomen Teatterikoulun johtajaksi. (Kallinen 2001:46.)

4.3.1 Opintoja ulkomailta

Niin suomalaiset kuin virolaisetkin näyttelijät hakeutuivat oppiin ulkomaille. Kohteena oli useimmiten Länsi-Eurooppa, joskus myös Venäjä. Suosituimpia kaupunkeja olivat Berliini, Pariisi ja Wien. Suomessa valtio alkoi tukea eri taiteenaloja 1800-luvun lopulta lähtien. Näyttelijät saivat ulkomaisia opintojaan varten valtion myöntämiä stipendejä (Seppälä - Tanskanen 2010: 115). Stipendejä opintomatkoihin myönnettiin myös Virossa, mutta avustukset tulivat tavallisesti teatterilta tai sitä ylläpitävältä seuralta (Aaslav-Tepandi 2007:75).

Tarton Vanemuine-teatterin johtaja Karl Menning tutustui kahden vuoden opiskeluaikana Dresdenin, Münchenin, Wienin ja Pariisin teatterielämään, mutta sai varsinaisen koulutuksensa Berliinissä, Max Reinhardtin ohjaajaluokalla. Palattuaan ulkomailta Vanemuiseen Menningin tavoitteena oli tehdä siitä systemaattinen teatterikoulu. (Palamets 2006: 89; Pinna 1995: 64.) Estonia-teatterin näyttelijöistä Theodor Altermann oli ensimmäinen, joka alkoi etsiä alallaan opiskelumahdollisuuksia. Vuotta ennen teatterin siirtymistä ammattiteatteriksi, Altermann matkusti Berliiniin opiskelemaan puhetekniikkaa. Altermannin näyttäessä esimerkkiä, alkoivat myös muut Estonia-teatterin näyttelijät hakeutua koulutukseen, useimmat ulkomaille. (Kask 1970: 174 -176.) Koulutukseen päädyttiin yleensä vasta sen jälkeen, kun ura teatterissa oli jo käynnissä ja oltiin palkallisia ammattinäyttelijöitä. Estonia-teatterin ohjaaja Karl Jungholtz, joka oli itse opiskellut Emmanuel Reicherin Korkeammissa Draamakoulussa sekä ollut Berliinin Lessing -teatterissa Otto Brahmin opissa, alkoi järjestää näytelmäkursseja Estonia-teatterin näyttelijöille. (Aaslav-Tepandi 2007: 99-100.)

Suomalaisten opintomatkat suuntautuivat Länsi-Euroopan ohella myös Pietariin, Tukholmaan ja Kööpenhaminaan. Matkoja tehtiin valtion jakamien stipendien avulla. Oskari Vilho oli ensimmäinen suomalainen näyttelijä, joka pääsi valtion tukemalle matkalle keväällä 1875. Määränpäänä oli Pariisi, jonne Vilho matkusti Pietarin ja Saksan kautta. Paluumatka tapahtui Tanskan ja Ruotsin kautta takaisin Suomeen. Oskari Vilho ei vaikuttanut ruotsalaisesta näyttelemiskulttuurista. Hän

koki näyttelijöiden esiintymistyylin teeskenneltynä ja keinotekoisena, kun taas kööpenhaminalaisen teatterin esitystavan luontevuus viehätti häntä. Pariisi oli Vilholle kuitenkin järjestyttävien elämys. Hän vertasi ranskalaista teatteria muun muassa kohisevaan koskeen, koska tunsikin itse eläneensä siihen asti tyynen järven rannalla. Hän pyysi myös Jumalaa armahtamaan Suomen köyhiä teatterioloja. Oskari Vilhoa seurasi Pariisiin jo samana vuonna Aurora Aspegren ja kansainvälistä mainettaakin saavuttanut Iida Aalberg lähti opiskelemaan vuonna 1878 Dresdeniin. (Seppälä – Tanskanen 2010: 115.)

Hilma Rantasen aikainen, näyttelijä Elli Tompuri opiskeli alaa Pariisissa, Wienissä ja Berliinissä. Hän pääsi myös näyttelijäksi saksalaisiin teattereihin. Tompuri kertoo muistelmissaan Berliinin ajastaan seuraavasti: ”Enemmän kuin näyttelemisen, merkitsi minulle se oppi, minkä sain Saksan teattereista, niin ohjauksesta kuin eri henkilöiden osasuorituksista. Ohjauksessa seurattiin Berliinissä jokseenkin samoja periaatteita, kuin Wienin Burgtheaterissa”. Berliinin Lessing -teatterissa Tompuri sai sanojensa mukaan kartutettua taiteellista pääomaansa, kun ohjelmiston ytimenä olivat Ibsen ja Hauptmann. ”Tämä oli hyvä jatko edellisen vuoden opiskelulleni Burgtheaterissa, jossa klassinen ohjelmisto oli hallitsevana osana”. (Tompuri 1980: 82- 95.)

Hilma Rantanen teki myös erinäisiä opintomatkoja ulkomaille. Erottuaan Suomalaisesta Teatterista vuonna 1901 hän matkusti omilla varoillaan Skandinaviaan vuodeksi 1901-1902. Toinen matka suuntautui vuosina 1908-1909 myös Pohjoismaihin, mutta kohteesta ei ole tarkempaa tietoa. Huhtikuussa vuonna 1908, Wiipurin sanomat julkaisivat listan taiteilija apurahojen saajista. Sen mukaan Hilma Rantaselle myönnettiin 1500 mk:n arvoinen taiteilijastipendi. Vuonna 1910 opintomatka suuntautui Saksaan, sekä valtion apurahan turvin että omilla varoilla. (Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin 1930: 253; Wiipurin sanomat 25.4.1908.) Myöskään saksalaisista kouluista tai teattereista, missä hän opiskeli, ei ole tietoa.

5 HILMA RANTANEN (o.s. Tähtinen, vuodesta 1913 Rantanen-Pylkkänen)

Hilma Rantanen toimi elämänsä aikana useissa suomalaisissa teattereissa näyttelijänä. Hän oli myös muun muassa Helsingin Työväen Teatterin johtaja, Kansan Näyttämön apulaisjohtaja ja ohjaaja sekä Estonia-teatterin näyttelijä ja ohjaaja. Rantanen oli yksi aikansa ihailluimpia näyttelijättäriä pääkaupunkiseudulla ja kilpaili menestyksellisesti Kansallisteatterin nimekkäimpien tähtien kanssa. ”Hänen varmuutensa ja viehkeytensä sekä hyvä puheilmaisunsa olivat uraaluovia tekijöitä, ja hän sai näytellä ajan diivanroolien koko sarjan”. (Veltheim – Koski 1988.).

5.1 *Lapsuus ja nuoruus*

Hilma Rantasen isä, ilmajokelaisen räätälin poika Mikko Kahma lähetettiin vanhempiansa toimesta Jyväskylän kansakoulunopettajien seminaariin opiskelemaan opettajaksi. Opiskeluvuosinaan hän vaihtoi ajan suuntauksen innoittamana Kahma-nimen Tähtiseksi ja muutti asumaan Sjöblomin perheen taloon, joka tarjosi kodin monelle seminaarin opiskelijalle Jyväskylässä.



Perheessä oli neljä tytärtä, joista jokainen naitettiin kansakoulunopettajalle. Mikon puolisoksi valikoitui perheen neljästä tyttärestä Amanda Maria Sjöblom. Mikko Tähtinen oli lahjakas ja opinhaluinen mies sekä ahkera kansanvalistuksen harrastaja, joka tunnettiin erinomaisista puhelahjoistaan. Hänen työtään opettajana arvostettiin ja kerrotaan, että esimerkiksi hänen uskontotuntinsa olivat niin lennokkaita, että lasten vanhemmatkin kerääntyivät kuuntelemaan tunteja. Hänen käyttämänsä kieli oli kaunista, värikästä ja

sisällöltään uskonnollisen harrasta olematta kuitenkaan ahdasmielistä. Mikko Tähtinen sai ensimmäisen työpaikkansa Hämeenlinnan maaseurakunnasta, jossa syntyi 30.maaliskuuta vuonna 1875 esikoinen Hilma. Tytön ollessa vuoden ikäinen, perhe muutti Jämsään, missä Hilma aloitti myös koulunkäyntinsä. Siellä hän sai ensimmäiset kokemuksensa esiintymisestä, koska paikkakunnan tapahtumien ja näytelmätoiminnan alullepanijana oli lähes aina opettaja Tähtinen, joka toisinaan myös itse näytteli mukana. Hilma Rantanen innostui isänsä esimerkin mukaan teatterista, ja jo lapsuuden leikit käsittelivät tavallisesti teatteria. Tytöllä oli läheinen ja kunnioittava suhde isäänsä. Iltarukouksessaan hän usein toivoi, että jos Jumala antaisi hänelle joskus miehen, olkoon se yhtä hyvä kuin isä on. Suhde äitiin oli etäisempi, eikä käytännönläheinen äiti ymmärtänyt tytön kulttuuri-innostusta, joka ilmeni teatterin lisäksi jatkuvalla kirjojen lukemisella. Tähtisen perheeseen syntyi kymmenen lasta. Sisaruksista Irja Armin (1895) ja Aarnen (1890) tiedetään menehtyneen jo lapsena. Muita Tähtisen perheen sisaruksia olivat Helmi (1882), Ilmari (1885), Kaarlo (1887), Toimi Johannes (1893) ja Väinö (1881), joka lähti tietävästi Amerikkaan. Kahden sisaruksen kohtalosta ei ole tietoa, mutta sisar Helmi toimi myös näyttelijänä Suomalaisessa Teatterissa ennen avioitumistaan. (Krohn 1924: 153; Riikonen/Seinäjoen Uppa-sukuseuran sukutiedosto 2015.; Geni sukututkimuksen [www-sivusto](http://www.sivusto).)

Hilman ollessa kahdeksanvuotias perhe muutti isän synnyinseudulle Ilmajoelle. Kouluaikana syntyi useita itse keksittyjä näytelmiä, joita esitettiin Hilman ohjaamina yhdessä sisaruksien ja ystävien kanssa, niin koulussa kuin navetan ullakollakin. Järisyttävän teatterikokemuksensa Hilma Rantanen sai 16-vuotiaana Jyväskylässä nähdessään Suomalaisen Teatterin esittämän näytelmän *Daniel Hjort*. Se teki tyttöön lähtemättömän vaikutuksen. Seuraavana vuonna hän osallistui harrastelijanäyttelijöiden seuranäytelmään Ilmajoella. Rantasen esitys oli menestys, jonka ansiosta hän sai monia merkittäviä rooleja oman paikkakuntansa teatteripiirissä. Kansakoulun jälkeen hän oli suorittanut kansanopiston Ilmajoella. Ajatuksena oli jatkaa opintoja ja vanhempien toiveena oli, että tyttö lähetettäisiin opettajaseminaariin Jyväskylään. Hilma halusi kuitenkin pääkaupunkiseudulle teatteriin. Päästäkseen lähemmäs päämääräänsä,

hän pyrki ja pääsi ensin Helsingin Kasvatusopilliseen Keittokouluun. Helsingissä Rantasella oli tavoitteena mennä Suomalaisen Teatterin johtajan Kaarlo Bergbomin puheille ja pyrkiä Suomalaiseen Teatteriin. Useasta yrityskerrasta huolimatta rohkeus kuitenkin puuttui. Niinpä hän palasi lukuvuoden päätyttyä tyhjin toimin kotiinsa Ilmajoelle. Ilmajoelta Hilma kuitenkin kirjoitti Bergbomille, joka kutsui hänet Helsinkiin. Äiti, joka piti teatteria synnillisenä laitoksena, vastusti tyttären lähtöä. Huolimatta siitä Hilma Rantanen meni Suomalaisen Teatterin koenäytäntöön. Valitut esitystehtävät osoittautuivat hänelle liian vaativiksi, eikä esitys onnistunut. Lisäksi hän oli sanojensa mukaan nauttinut kokaiinia lieventääkseen hammassärkyä, joten epäonnistuminen oli taattu. Rantanen sai kuitenkin uuden tilaisuuden. Hänen tuli toimia avustajana näytelmässä *Kummittelijat*, jossa näyttelijä Kosti Elo debytoi. Rantanen näytteli Reginan osan ja onnistui tehtävässään. Hänet valittiin Suomalaiseen Teatteriin vuonna 1894. Suomalaisen Teatterin vuosina Hilma Rantanen opiskeli näyttämökoulutusta Kaarola Avellanin johdolla. Lisäksi hän otti yksityistunteja eri opettajilta, esimerkiksi laulua hänelle opetti Alexandra Ahnger. (Krohn 1924: 152-160; ETMM_T311:1/2; Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin 1930: 253.)

Hilma Rantanen avioitui vuonna 1898 liikemies Johan Fredrik Rantasen kanssa. Liitto päättyi kuitenkin jo kahden vuoden jälkeen aviomiehen kuolemaan.

5.2 *Suomalainen teatteri*

Hilma Rantanen työskenteli Suomalaisessa Teatterissa seitsemän vuotta. Vuodet siellä osoittautuivat Rantaselle turhauttavaksi. Hän joutui tyytymään pieniin rooleihin, eikä saavuttanut erityistä menestystä (Koski 2013: 194). Helmi Krohnin kirjassa *Kulissien takaa* Hilma Rantanen kertoo, että niiden seitsemän vuoden aikana, jolloin hän kuului Suomalaiseen Teatteriin, hän sai esittää vain aivan mitättömiä sivuosia tai vanhoja akkoja, eikä se suinkaan tyydyttänyt kuumaveristä, eteenpäin pyrkivää nuorta ihmistä (Krohn 1924: 161).

Aspelin-Haapkylän *Suomalaisen teatterin historiassa IV* mainitaan Hilma Rantasen saaneen myös joitakin päärooleja. Hän näytteli Ellea-tytärtä, Arthur W. Pineron modernissa vaimon ja miehen puhtautta onnellisen avioliiton ehtona käsitelleessä näytelmässä *Tanquerayn toinen vaimo*. Näytelmä ei tosin saanut suurta suosiota. Rantasella oli päärooli myös Juhani Sjöströmin näytelmässä *Irja*, joka ei myöskään saavuttanut menestystä kansanelämästä otetusta ”aitotraagillisesta” aiheestaan huolimatta. Rantasen näyttelemä Irja, joka yrittää petoksen kautta sitoa itselleen rakastajaa ei herättänyt katsojissa myötätuntoa. (Aspelin-Haapkylä IV 1909: 70,131.)

Rantanen erosi Suomalaisesta Teatterista vuonna 1901. Syynä teatterista eroamiseen olivat sopimusriidat teatterin johdon kanssa. Aspelin-Haapkylä kirjoittaa vuoden 1901 keväästä *Suomalaisen teatterin historiassa (IV)* seuraavasti: ”Tänä keväänä oli teatterissa jälleen rettelöitä, jotka osaksi tulivat yleisönkin kuuluville, kun näet niiden johdosta sanomiin ilmestyi kysymyksiä ja selityksiä. Katsoen seikkaperäisen esityksen turhaksi, mainitsemme vain, että rettelöiden aiheena oli kysymys erinäisistä pykälistä näyttelijäin ja teatterin välisissä välikirjoissa sekä siitä että johtokunta oli päättänyt olla uusimatta välikirjaa erään näyttelijättären kanssa. Kun johtokunta oli neuvoskunnan hyväksymällä tavalla myöntynyt muutamiin näyttelijäin vaatimuksiin (esim. että kesäloma oli luettava kesäkuun 1 pstä elokuun 30 pvään), rauha palasi. Ainoastaan osaksi nämä rettelöt olivat syynä siihen, että seurueesta tänä keväänä erosivat: Kaarlo Halme, rva Hilma Rantanen, Uuno Salmela, Pietari Alpo sekä nti Maiju Rängman”. (Aspelin – Haapkylä IV 1909: 146.) Rettelöihin Suomalaisessa Teatterissa liittyi vielä Rantasen omien sanojen mukaan se, että tyytymättömänä hänelle annettuihin rooleihin, hän nousi kapinaan teatterin johtoa vastaan ja kieltäytyi lähtemästä teatterin mukana Pietariin, jossa hänen olisi pitänyt esittää imettäjää näytelmässä *Elinan surma*. Seurauksena siitä hänen välikirjaansa ei enää uudistettu. (Krohn 1924: 160-161.) Myös suhde ja yhteisasuminen Kaarle Halmeen kanssa aiheuttivat teatterissa pahennusta ja vaikuttivat mahdollisesti välikirjan uusimatta jättämiseen. (Seppälä 2012).

Hilman ja näyttelijäsisar Helmin (1882-1961) (myöh. Honkajuuri) sisaruussuhteista ei löydy juurikaan viitteitä teatterialan kirjallisuudesta, mutta Aspelin-Haapkylän ja Vernerin Veistäjän mukaan Helmi Tähtinen tuli näyttelijäksi Suomalaiseen teatteriin Suomalaisesta Maaseututeatterista vuonna 1901 ja toimi siellä vuoteen 1908 asti, jolloin avioitui. (Aspelin-Haapkylä 1909:175; Veistäjä 1957: 28). Helmi Tähtinen tuli näin ollen Suomalaiseen teatteriin heti siskonsa Hilman lähdettyä teatterista. Eino Leinon kirjoittamassa kolmiodraamassa *Johan Wilhelm*, Helmi Tähtinen ja Hilma Rantanen esiintyivät yhdessä Kaarle Halmeen kanssa. Kaarlo Bergbom ei hyväksynyt näytelmää Suomalaisen teatterin ohjelmistoon, mutta kolmikko esitti sitä keväällä 1900 Tampereella ja Viipurissa. Seuraavana vuonna heidän kuitenkin onnistui esittää kyseinen näytelmä myös Helsingissä *Tukkijoella*- näytelmän yhteydessä, joka oli Kaarle Halmeen ja Hilma Rantasen viimeinen esitys Suomalaisessa teatterissa. (Aspelin-Haapkylä: 175; L.Onerva 1979:156.)

Myös Ilmari Tähtisen nimi esiintyy joissakin Kansan Näyttämön esityksissä. Siitä, lieneekö kysymyksessä Rantasen veli, ei ole tarkkaa tietoa. (Koski 1986: 379.)

5.3 *Maaseututeatterista Tampereen kautta Helsingin Työväen Teatterin johtoon*

Suomalaisesta teatterista eroamista seurasivat opinnot Pohjoismaissa (tarkempaa kohdetta ei ole tiedossa). Palattuaan matkalta Rantanen alkoi opettaa yksityisesti vuodesta 1902 lähtien muun muassa kaunolukua ja lausuntaa (Seppälä - Tanskanen 2010: 116). Seuraava työpaikka löytyi Suomalaisesta Maaseututeatterista, jossa Hilma Rantanen näytteli vuosina 1903-1905. Maaseututeatteri oli irtautunut vuonna 1887 perustetusta Suomalaisesta Kansanteatterista. Kymmenen vuotta perustamisensa jälkeen Suomalainen Kansanteatteri jakautui kahtia, joista teatterin toinen osa alkoi käyttää nimitystä Uusi Teatteri ja toinen Suomalainen Maaseututeatteri. Vuonna 1903 Maaseututeatterin johdossa oli Rantasen ystävä Kaarle Halme. Maaseututeatterin keskuspaikaksi muodostui Viipuri, mutta se teki säännöllisesti vierailuja Suomen

eri kaupunkeihin. Maaseututeatterin näyttelijät olivat useimmat eronneet Suomalaisesta Kansanteatterista tai siitä haarautuneesta Uudesta Teatterista, joten näyttelijöillä oli jo kokemusta alalta, vaikka ammattikoulutus olikin vain muutamilla näyttelijöillä. Teatterin kokeneemmat näyttelijät auttoivat uusia nuoria kykyjä etenemään ja kehittymään teatterialalla. Ammattilaisnäyttelijöiden ansiosta Maaseututeatterista tuli maan toiseksi tärkein suomenkielinen teatteri. (Koski 2013: 176.) Viipurissa Maaseututeatterin palveluksessa Hilma Rantanen alkoi saada enemmän toivomiansa suuria rooleja sekä tunnustusta näyttelijäntyöstään, toisin kuin Suomalaisessa Teatterissa. Vaikka Maaseututeatterista tuli viipurilaisten keskuudessa suosittu, monet näyttelijät halusivat kuitenkin lähemmäs pääkaupunkiseutua. Niin myös Hilma Rantanen, joka siirtyi vuonna 1904 Tampereelle. Kaarle Halme oli suunnitellut teatterin perustamista Tampereelle jo ennen Maaseututeatterin johtokauttaan, mutta Kasimir Leinon perustama Suomen Näyttämö tyydytti tamperelaisten teatterinälkää vielä toistaiseksi. Sekä Leinon että Halmeen johtamat teatterit ajautuivat kuitenkin vuoden sisällä ongelmiin, joten Halme saapui Tampereelle kuuden Suomalaisesta Maaseututeatterista eronneen näyttelijän kanssa ja perusti Tampereen Teatterin. (Koski 2013: 180-181, 189.)

Tampereen Teatterin perustamisessa oli osuutta myös Hilma Rantasella. Elli Tompuri kertoo muistelmissaan Myrskylinnun tie (1980), kuinka Halme laittoi hänet ja Hilma Rantasen kiertämään talosta taloon ja keräämään nimiä kannatuslistaan, että teatteri saataisiin perustettua. *”Kaksi päivää talsimme sitten, rouva Rantanen ja minä, portaita ylös ja alas, milloin päästen myönteiseen tulokseen, milloin saaden epäävän vastauksen. Epäystävällisen en muista kenenkään olleen, vaikka en voinut huomata mitään erikoista innostustakaan teatteriasiaan”*. (Tompuri 1980: 63.) Nimilistat kuitenkin täytyivät ja teatteri perustettiin. Tampereen teatteri oli toimintansa ensihetkistä lähtien ammattiteatteri. Teatterin avajaisnäytäntö pidettiin 8.9.1904. Juhlanäytelmänä esitettiin Aleksis Kiven *Kullervo*, jossa Kaarle Halme näytteli itse nimiosan. Avajaisten juhlarunon, Eino Leinon kirjoittaman *Prologin*, lausui näyttelijä Hilma Rantanen. (Tampereen teatterin aikamerkkejä 1904-1979.)

Tampereen Teatterin alkutaival oli vaikea. Ei kulunut vuottakaan perustamisesta, kun Kaarlo Halme erosi teatterinjohtajan tehtävästään. Pian hänen jälkeensä lähti myös Hilma Rantanen. Elli Tompurin muistelmien mukaan Halmeen ja Rantasen eroa teatterista edelsi teatterijohtaja Halmeen jyrkkä suhtautuminen joidenkin näyttelijöiden alkoholinkäytön aiheuttamaan työn laiminlyöntiin. Tämän seurauksena hän erotti teatterin palveluksesta muutamia näyttelijöitä ja pian sen jälkeen erosi myös itse, Hilma Rantanen kannoillaan. (Tompuri 1980: 66.)

6 KANSAN NÄYTTÄMÖN PRIMADONNA JA APULAISSJOHTAJA

Tampereen Teatterin jälkeen, vuonna 1905 Hilma Rantanen aloitti Helsingin Kaupunginteatterin edeltäjän, Helsingin Työväen Teatterin johtajana. Työväen Teatteri oli vuonna 1902 perustettu työväenyhdistyksen piirissä toimiva harrastajapohjainen teatteri. (Koski 2013: 198.) Rantasen johtajantaidot saivat tunnustusta muun muassa Eino Leinolta, kun hän kirjoitti ensimmäisen näytäntökauden alusta seuraavasti: *”Mikäli näyttämön tulevaisuus sen nykyisestä johtajasta, Hilma Rantasesta riippuu, voimme sen suhteen nähtävästi olla huolettomia. Samalla kun hän on täydessä puuhassa näytelmän harjoittamisen ja uusien valikoimien kanssa, on hän järjestänyt vakituksia lausuntakursseja sekä laitoksen jäsenille että sen ulkopuolellakin oleville henkilöille”*. (Koski 1980: 375.) Vuonna 1907 Työväen Teatterin nimi muutettiin Kansan Näyttämöksi ja toiminta aloitettiin ammattiteatterina. Sekä johtaja, että näyttelijät kiinnitettiin kokopäiväisiksi työntekijöiksi. Työväenteattereihin kiinnitettiin ammattinäyttelijöitä lähinnä ammattitaidon, ei poliittisen ideologian, perusteella. (Koski 2013: 198.) Mikko-Olavi Seppälän mukaan Rantanen kuitenkin oli 1900-luvun alussa omaksunut työväenliikkeen aatteita ollessaan Helsingin Työväenteatterin ja Kansan Näyttämön johdossa. Hän muun muassa ohjasi työväenyhdistykselle suuntautuvia sosialistisia näytelmiä, joissa myös itse näytteli mukana. (Seppälä 2012.)

Kansan Näyttämön perustamisessa keskeisenä henkilönä toimi Kaarle Halme, jonka ilmeisenä motiivina oli saada oma teatteri riitoihin päätyneiden Tampereen ja Viipurin johtokausien jälkeen. Kansan Näyttämön apulaisjohtajaksi ja johtavaksi naisnäyttelijäksi tuli Hilma Rantanen. Näytännöt pidettiin Työväentalon sijaan Vanhalla Ylioppilastalolla. Kansan Näyttämön näyttelijäkunta oli vielä osittain harrastepohjaista, mutta Hilma Rantanen oli jo ”valmis” näyttelijä aloittaessaan Kansan Näyttämöllä. Hilma Rantanen oli myös Kansan Näyttämön suurituloisin näyttelijä. Hänen palkkansa muihin näyttelijöihin nähden oli moninkertainen. Hän näytteli Kansan Näyttämöllä suuret naisroolit ja myös ilmeisesti avusti Kaarle Halmetta ohjauksissa. (Koski 1988: 113-114,166). Rantasella oli johtajakokemusta työvänteatterin ajalta, mutta tähtiasemaan Kansan Näyttämöllä saattoi vaikuttaa myös johtajan ja Rantasen läheinen suhde.

Hilma Rantanen ei ollut minkään vasemmistopuolueen jäsen Kansan Näyttämön aikoina, mutta hän oli jossain vaiheessa työväenyhdistyksen palkkaama taideohjaaja. Hänellä oli sosialistia aatteita, mutta vuoden 1917 suurlakon ja sisällissodan jälkeen sanoutui kuitenkin näyttävästi irti poliittisesta vasemmistosta ja ilmoitti kannakseen kokoomuspuolueen. Teatterimuseon arkistosta löytyi useita Hilma Rantasen käsin kopioituja työväenhenkisiä runoja ja kirjoituksia, joita hän ilmeisesti lausui sosiaalidemokraattien juhlatilaisuuksissa. Arkistosta löytyi myös hupaisa, feministinen J. H. Erkon runo *Valitus miehistä*, joka sopi sisältönsä ansiosta hyvin Rantasen tomeraan elämän asenteeseen. Siinä nainen pyrkii asemassaan miehiin nähden johtavaksi osapuoleksi ja miehen ”pääksi”, ja vakuuttaa, että jos kaikki miehet olisivat naisten johdossa, vallitsisi maailmassa sopu ja oikeus. Runo esiintyi useassa Rantasen runovihossa ja hän oli kääntänyt sen myös viroksi. Hilma Rantanen teki yhteistyötä myös sosialistina tunnetun Elviira Willman-Elorannan kanssa. Työväenluokkaa kuvaava Willman tarjosi *Rakkauden orjuus*-nimistä näytelmäänsä Hilma Rantaselle, jonka hän toteutti vuonna 1916 palattuaan Estonia-teatterista perustamansa Uuden Teatterin kanssa. Tähän teatteriin Rantanen sai pestattua näyttelijäkuntaa eri kiertueeteattereista, johon kuului myös Rantasen näyttelijätoveri, tähtinäyttelijä Aarne Orjatsalo. Teatteri toimi syksyllä 1916 Helsingin venäläisessä Aleksanterin-teatterissa, mutta samana syksynä Uusi Teatteri lähti kahden kuukauden mittaiselle kiertueelle, joka

ulottui Pietariin asti. (TeaMa Hilma Rantasen arkisto; Koski 2013: 198; Seppälä 2012; Työmies 3.9.1916.)

Eräässä aikakauslehti *Päivän* (16.12.1909) Kansan Näyttämön esitystä koskevassa teatteriarvostelussa kerrotaan, että Hilma Rantasella oli hyvin huomattava asema silloisen näyttämötaiteen historiassa. Arvostelun mukaan Rantanen oli aina tehnyt uutteraa ja tunnollista työtä, minkä näyttämön henkilökuntaan hän on milloinkin kuulunut ja Kansan Näyttämön tuli olla syntymisestään hänelle suuressa kiitollisuuden velassa siitä työstä, jonka Rantanen oli tehnyt entisen Työväen Teatterin johtajana. Hilma Rantasen oli lehtikirjoituksen mukaan ollut pakko esiintyä mitä eriluontoisimmissa tehtävissä. Arvostelijan (O.R.K.) mielestä hänen alansa oli ollut ”ehkä liiankin laaja”, olihan hän näyttelijäntyön ohella saanut ottaa osaa myös ohjaukseen. Lisäksi hän oli arvostelijan mukaan helpottanut tuntuvasti teatterinjohtaja Kaarle Halmeen työtä tekemällä paljon uhrauksia vaativaa työtä Kansan Näyttämön kehittämiseksi ollessa samalla sen etevin näyttelijätär. Samassa arvostelussa tulee myös esille Rantasen yliverlaisuus muihin näyttelijöihin nähden: ”Mitä muihin esiintyjiin tulee ei heistä tietysti yksikään voinut lähimainkaan kohota rva Rantasen esityksen tasolle.” (Päivä 16.12.1909.)

Pirkko Kosken (2013) mukaan erityisesti Kansan Näyttämön vuodet kehittivät Rantasen näyttämökieltä ja ilmaisua. Rantasen vahvuutena pidettiin traagisia rooleja sekä vahvojen naishahmojen esittämistä realistisissa aikalaisdraamoissa. (Koski 2013: 193- 194.) Pirkko Kosken kirjassa *Kansan teatteri 1*, Näyttelijä Wilho Ilmari muistaa Hilma Rantasen suurten naisosien esittäjänä, hyvänä näyttelijänä ja miellyttävänä ammattitoverina. Teatterikatsojat taas muistavat hänet intensiivisistä tulkinnoistaan ja huolellisesti viljellystä puheilmaisusta, mikä tehoi aina voimakkaasti katsojakuntaan. (Koski 1980: 65.)

6.1 Hilma Rantanen Kansan Näyttämön lehtiarvosteluissa

Yleisimpiä luonnehdintoja Rantasen työstä Kansan Näyttämöllä olivat taiteellisuus, varmuus, harkinta, ajattelu ja analyysi. Pirkko Koski, joka on tutkinut Kaarle Halmetta käsittelevässä lisensoitettavissa laajemmin Kansan

Näyttämön esityksiä koskevia arvosteluja, on havainnut, että kritiikeissä löytyy vain muutamia kielteisiä kuvauksia Hilma Rantasen työstä. Yksi koski esimerkiksi August Strindbergin näytelmää *Rikoksia*, jonka ensi-ilta oli Kansan Näyttämöllä 10.2.1910. Koko esitys tuomittiin arvosteluissa rikokseksi taidetta kohtaan ja Kansan Näyttämöltä katsottiin puuttuvan ylipäättään edellytykset esittää tätä näytelmää. Rantasen tulkintaa pidettiin paatoksellisena ja alleviivaavana eivätkä muutkaan näyttelijät saaneet esityksestä tunnustusta. Myös Hall Cainen *Kristitty*-näytelmästä (ensi-ilta 13.2.1915) Rantanen sai kielteistä palautetta nimenomaan puheensa vuoksi. Gloryn osaa esittänyt Rantanen puhui teennäisesti ja venytellen. Hän oli viettänyt ennen *Kristityn* esitystä muutaman kuukauden Tallinnassa, jonka uskottiin aiheuttaneen muutokset Rantasen suomen kielen ääntämyksessä. (Koski 1988:116, 166; Koski 1986: 55-56.) Tämä huomio tuntuu hieman erikoiselta, koska Rantasta moitittiin myös Virossa nimenomaan venyttelevästä ja laulavasta puhetyylistä, mutta ei useinkaan Suomessa. Hilma Rantasen asema ensimmäisenä näyttelijänä heikkeni hieman vuosien kuluessa, vaikka hän säilyttikin arvostuksensa Kansan Näyttämöllä. Häntä muun muassa kritisoitiin pinnallisuuteen sortumisesta Henrik Ibsenin *Kummittelijoissa* vuonna 1918. (Koski 1988:166: 132.)

Hermann Sudermannin näytelmä *Koti* oli ensimmäinen Kansan Näyttämöllä esitetty kokoillan näytelmä avajaisten jälkeen huhtikuussa 1907. Sen ohjasi Kaarle Halme ja Hilma Rantanen näyteli Magdan roolin. Näytelmää oli esitetty jo edellisellä vuosisadalla Suomalaisessa Maaseututeatterissa ja Suomalaisessa teatterissa, jossa suurta Magdan osaa oli näytellyt Iida Aalberg. (Koski 1986:29.) Yleisön vastaanotto oli Kansan Näyttämön esityksessä varsin innostunut ja Vanhan ylioppilastalon sali oli ääriään myöten täynnä. Arvostelujen mukaan Rantasen roolityötä pidettiin ”aika kauniina tuloksena”. Hän oli ymmärtänyt roolinsa luonteen hyvin ja hänen monipuolisen taiteensa katsottiin olevan yhä kohoamassa. Hallittu nyansointi ja vaikuttava tunneanalyysi kuvastivat myös Rantasen roolityötä. Arvostelun mukaan muut näyttelijät ”suoriutuivat” näytelmästä. Yhteisnäyttelemistä kehitettiin oivalliseksi ja kokonaiseksi ja esitystä huolellisesti harjoitetuksi. (HS 10.4.1907; T 9.4.1907.)

Leo Tolstoin *Ylönousemusta* Bataillen dramatisointina pidettiin kriitikoiden puolelta voittona Kansan Näyttämölle. Näytelmän ensi-ilta oli 29.9.1907, ohjaus oli Kaarle Halmeen ja sitä esitettiin Kansan Näyttämöllä samana vuonna 12 kertaa. (Koski 1986:46). Se saavutti runsaasti katsojia ja hajanaiseksi moititusta dramatisoinnista huolimatta näytelmän todettiin tehneen katsojiin suuren vaikutuksen. Hilma Rantanen Katja Maslovana onnistui arvostelujen mukaan erinomaisesti. Eino Leino luonnehti, että Maslovan rooli oli Rantasen ”paras luotima”. Rantasta kehuttiin myös todella taiteilijaksi, joka esitti osansa vilpittömällä lämmöllä ja hartaudella. Arvostelussa kehuttiin nimenomaan näytelmän tunnelmaa ja aitoutta, jossa katsoja voi tuntea olevansa ”kaukana Venäjän sydänmaassa”. (HS 1.10.1907; T 29.9.1907.)

Kaarle Halmeen johtajakaudella Kansan Näyttämö esitti G. Bernard Shawin näytelmiä ahkerimmin Suomessa. Syynä tähän oli kirjailijan vasemmistolaisuus, mutta myös älyllisyys ja tietty sentimentaalisuus, joka tuntui sopivan Kansan Näyttämölle. Shawin *Ihmisen ja yli-ihmisen* ensi-ilta Kansan Näyttämöllä oli 9.1.1908, ohjaajana oli Kaarle Halme. Myös tämän esityksen sanottiin olevan kaunis ja lupaava voitto nuorelle taidelaitokselle, kunniaksi Kansan Näyttämölle. Yleisö otti esityksen vastaan innokkaasti ja katselijoita paikalla oli myös ”hyvä huone”, kuten arvostelussa kirjoitettiin. Hilma Rantasen työskentely lavalla oli arvostelun mukaan varmaa taidetta ja Rantanen roolissaan oli herttainen, pirteä, sydämellinen ja innostunut, mutta toisaalta myös liian tehty. Rantasen tulkinta ei kuitenkaan vastannut arvostelijan mielestä kirjailijan luomaa kuvaa roolihenkilöstä. Rantasen puhetta luonnehdittiin selväksi ja luonnolliseksi, kun taas esimerkiksi Aatu Palomäkeä moitittiin äänen sumeudesta ja paatoksellisesta näyttelemisestä. Näyttämöllepano sai arvosteluissa kiitosta samoin kuin huolellinen, taitava ja tarkka ohjaus. Hauskana yksityiskohtana ja lisäkommenttina Työmiehen arvostelija Mikko huomauttaa arvostelunsa lopussa, että *”Onkohan se nyt ihan välttämätöntä, että yleisön täytyy niin lakkaamatta yskiä näytännön aikana. Tuntuu kuin se olisi tuota rikkaan yskää. Eiköhän voitaisi saada hiljaisuutta, sillä etäämpänä olevat eivät voi seurata.”* (Työmies 11.1.1908, 29.1.1908; HS 10.1.1908.)

Ludvig Fuldan *Naisorja* oli valittu Hilma Rantasen 15-vuotistaiteilijajuhlan esitykseksi 4.12.1909. (Koski 1986:54). Näytelmänä sitä arvioitiin Henrik Ibsenin *Noran* kopioksi, joka oli esitysajankohtanaan turhan vanhanaikainen. Arvostelija piti teosta myös yleisöä kosiskelevana ja totesi sen myös onnistuneen siinä, koska muun muassa neniä niistettiin katsomossa. Yhteisvaikutus tuntui olleen hyvä ”etevän johdon” ansiosta, mutta arvostelun mukaan esitys tuntui siedettävältä vain Hilma Rantasen hyvän näyttelijäsuorituksen ansiosta. Rantanen oli roolissaan uskottava ja työskentely oli hyvin harkittua eikä arvostelijan mukaan yksikään toinen näyttelijä ”voinut tietenkään yltää Rantasen tasolle.” (HS 7.12.1909; Päivä 16.12.1909).

Rouva Warrenin ammatin ensi-ilta Kansan Näyttämöllä oli 28.1.1909 ja sen ohjasi Kaarle Halme (Koski 1986: 52). Lehti-arvostelujen mukainen vastaanotto oli kiittävä. HS:n Jalmari Finnen mukaan suosionosoitukset tuntuivat aluksi kylmiltä, mutta lämpenivät illan kuluessa muuttuen loppua kohti varsin kiihkeiksi. Esitys oli Finnen mukaan huolellisesta, ja Hilma Rantasen esittämä rouva Warren osoitti hienosta puvustaan huolimatta roolihenkilönsä olevan alhainen, jokapäiväinen nainen, mitä ei komea ulkokuori peitä. Koska Kansan Näyttämö oli ottanut kyseisen näytelmän ohjelmistoonsa, osoitti se Finnen mielestä seuraavansa suuria eurooppalaisia kirjallisuusvirtauksia. Hänen mukaansa esitys kannatti käydä katsomassa. Hella Wuolijoen kirjoittamassa *Työmies*-lehden arvostelussa Rantasen rooli rouva Warrenina nähtiin taas toisenlaisena. Wuolijoen mukaan Warrenin äidinrakkaus ja kaipaus esitettiin niin hurmaavasti, että viha sitä yhteiskuntaa kohtaan, joka teki kunniallisesta työstä porttolan pitäjän, tuntui varmasti monen katsojan sisimmässä. Wuolijoki piti Hilma Rantasen roolityöskentelyä ”suorastaan loistavana” ja muutenkin näyttelemisen sujui hänen mukaansa ”harvinaisen hyvin.” (HS 29.1.1909; Työmies 30.1.1909).

Melchior Lengyelin drama *Taifun* (ensi-ilta 3.11.1910) oli Kansan Näyttämön esitysajankohtana melko tuore, se oli unkarilaiskirjailijan ensimmäinen menestyskappale ja kirjoitettu vuonna 1909. Teoksen suomensi Kansan Näyttämön näyttelijä Wilho Ilmari, joka kertoi myös erityisesti mieltyneensä teokseen. Hilma Rantanen näytteli Helenen roolin, joka Kansan Näyttämön

versiossa oli Helene Hofmeyer ja Estonia-teatterissa Hélène Laroche. Kansan Näyttämöllä Taifunin tapahtumat sijoittuivat Berliiniin, Estoniassa Pariisiin. (Koski 1986: 57; ETMM_T311:1/2.) Kansan Näyttämön Taifunia arvostellut Eino Leino antoi esityksestä varsin myönteistä palautetta. Leinon mukaan näytelmä kannattaa katsoa ja on “kaikkea kiitosta ansaitsewa.” Hän piti tekstiä kekseliäänä ja informatiivisena eurooppalaiselle ihmiselle, joka ei tiedä japanilaisista ihmisistä, “noista keltaisen rodun pienikaswuisista, älykkäännäköisistä edustajista” mitään. Leinon mukaan Hilma Rantasen näyttelemä Helenen rooli oli “taipuisalla tekotawalla ja suurella sielullisella häikäilemättömyydellä suoritettu taideluoma”. Ohjaukseen liittyen Leino mainitsee yhteisnäyttelemisen sujuneen hyvin. (HS 5.11.1910.)

Vuonna 1911 Estonia-teatterin vierailun Kansan Näyttämöllä syntyneiden teatteriyhteyksien johdosta Hilma Rantanen kutsuttiin Estonia-teatteriin vierailevaksi näyttelijäksi ja ohjaajaksi syksyllä 1912. (Paalma 2007: 11, 18; Pinna 1995:96). Kansan Näyttämö alkoi kärsiä tuohon aikaan taloudellisista ongelmista, kun vuonna 1911 Helsingin kaupungin ja valtion myöntämä tuki teatterille lakkautettiin. Näiden seurauksena johtaja Kaarle Halme erosi, mikä aiheutti ilmiriidan teatterin johtokunnan ja Halmeen välillä, kun Halme vaati lähtöpalkakseen kuuden kuukauden palkat. Halmeen irtisanouduttua teatterin johdosta vuoden vaihteessa erosi palveluksesta myös Hilma Rantanen ja lähti Viroon. (Koski 1980: 40-41.) Paul Pinnan mukaan Rantanen houkuteltiin lähtemään Viroon ensin vierailevaksi näyttelijäksi. Ohjelmistoon oli tulossa Ludvig Fuldan näytelmä *Naisorja*, jonka Rantanen lupasi kääntää omalta osaltaan viroksi. Näin syntyi sopimus Rantasen ja Estonia-teatterin välillä. Sopimukseen kuului myös, että Rantanen opettelee viroa ja näyttelee viron kielellä. Näin tapahtui ja Rantanen palkattiin Estonia-teatteriin näyttelijäksi ja ohjaajaksi kokonaiseksi kaudeksi vuosina 1912- 1913. (Pinna 1995: 96.)

Hilma Rantanen vieraili toisinaan Kansan Näyttämöllä myös aikavälillä 1913-1916, vaikka näyttelikin samalla myös Estonia-teatterissa ja palasi tuonkin jälkeen Kansan Näyttämölle. Vuonna 1918 lokakuussa (3.10) Hilma Rantanen ohjasi Kansan Näyttämölle Arthur Schnitzlerin näytelmän *Kun elämä kutsuu*.

Arvosteluissa hänen ohjaustaan keuhuttiin huolelliseksi ja herkkävaistoiseksi, mutta todettiin, että esityksen tempo muuttui loppua kohti laahaavaksi. (Koski 1986:131.)

16.2.1922 Kansan Näyttämöllä esitettiin Hanna Kunnaksen Leo Tolstoin ja Edmund Guirandin mukaan sovittama *Anna Karenina*, jossa Hilma Rantanen esitti nimiroolin. Rantasta kiitettiin tarkoin harkitusta ja viivankauniisti piirretystä, luistavalla tekniikalla näytellystä roolista, joka jäi kuitenkin vaille tunteen väreilyä ja lämpöä.

7 HILMA RANTANEN ESTONIA-TEATTERISSA

Hilma Rantanen aloitti työnsä Estonia-teatterissa syksyllä 1912. Hän oli sanoutunut irti Kansan Näyttämöltä, opetellut kesän viron kieltä ja oli valmis aloittamaan työnsä toisessa kulttuurissa. Estonia-teatteri toimi Rantasen tullessa taloon vielä vanhoissa tiloissa Väike-Tartu maantiellä sijaitsevassa Pfaffin talossa. Näyttelemistyyliä myöten puhuttiin virolaisten keskuudessa ”vanhan Estonian ajasta”, kun viitattiin aikaan ennen nykyistä teatterirakennusta. (Paalma 2007: 11, 18; Pinna 1995:96.)



Pfaffin talo Väike-Tartu maantiellä, jossa Estonia-teatteri toimi vuoteen 1913 saakka

Ensimmäisen syksyn aikana Rantanen oli mukana kolmessa näytelmässä, sekä näyttelijänä että ohjaajana. Hänen ensimmäinen työnsä Estonia-teatterissa oli 25.10.1912 ensi-iltansa saanut Ludvig Fuldan näytelmä *Naisori (Naisorja)*, jossa Rantanen näytteli Eugenien roolin. Vastanäyttelijänä hänellä oli Paul Pinna. (Paalma A.)

Hilma Rantasen osaksi koitui suurien naisroolien esittäminen myös Estonia-teatterissa, mihin hänellä oli varmasti itselläänkin sanansa sanottavana. Ensimmäisen vuoden lehti-arvostelut Rantasen työskentelystä virolaisessa teatterissa olivat varsin kiittäviä. Niissä kehuistiin muun muassa Rantasen pientä, nyansoitua näyttelemistä, ilmeikkyyttä ja sulavaliiikkeisyyttä näyttämöllä. Hän saavutti myös tähtinäyttelijän mainetta. Fuldan *Naisorjan* arvostelussa mainittiin, että teatterista oli aiemmin puuttunut naisnäyttelijä, joka pystyi tulkitsemaan Rantasen lailla sankarirooleja. H. Ibsenin *Noran* (Nukke koti) kopiona pidettyä *Naisorjaa* luonnehdittiin teoksena jo hieman vanhentuneeksi, kuten Suomessakin oli tehty, koska yhteiskunnan katsottiin jo ratkaisseensa naisten oikeuksiin liittyneet ongelmat. Näytelmän vastaanotto oli kuitenkin myönteinen. Arvostelujen mukaan se näyteltiin hyvin ja onnistuminen katsottiin pitkälti olevan Hilma Rantasen ansiota. Rantasen roolia kehuistiin muun muassa henkeväksi ja sielukkaan hienovaraiseksi työksi, jossa pienilläkin tehokeinoilla voitiin vaikuttaa. Häntä luonnehdittiin myös monipuoliseksi taiteilijaksi. Rantasen mimiikkaa kehuistiin tasapainoiseksi, mutta eleitä liian levottomiksi. Suomalaisen puhumaa viroa ihasteltiin ja puheen todettiin olleen tyyliä, kaunissävyyttä ja ymmärrettävää, jossa suomalainen aksentti häiritsi vain vähän. Rantasen puheessa havaittiin myös paatosta ja tiettyä suomalaisuutta, jota verrattiin saksalaisen teatterin tyyliin ja katsottiin poikkeavan virolaisesta, omasta tyylistä. Tästä syystä arvostelun mukaan Rantasen ei nähty löytävän yhteistä resonanssia, eli yhteisointia muiden Estonia-teatterin näyttelijöiden kanssa. Ohjauksesta, joka myös oli Rantasen, ei mainittu arvosteluissa mitään. (ETMM_T311:1/2:Päevaleht 27.10.1912; Tallinna Teataja 27.10.1912.)

Syyskauden 1912 toinen näytelmä, jonka Rantanen myös ohjasi oli B.Shawin *Proua Warreni amet (Rouva Warrenin ammatti)* ja jossa Rantanen näytteli Rouva Warrenin osan. Se sai yleisön puolelta innostuneen vastaanoton, mutta kritiikki ei ollut yhtä suopea kuin edellisessä. Arvion mukaan se onnistui keskinkertaisesti. Rantasen näyttelijäntyötä pidettiin puhtaana ja hänen todettiin ymmärtäneen parhaiten kirjailija Shawin nokkeluudet. Ääntämys oli puhdas, mutta moitetta tuli virolaisille vieraalta tuntuneesta sanojen juhlallisesta venyttelystä ja paatoksesta. Muiden näyttelijöiden työskentelyyn kohdistuneet arviot olivat suhteellisen neutraaleja. Ohjaukseen liittyvänä huomiona lavan ilmapiiriä ei pidetty onnistuneena, mikä mahdollisesti tässä yhteydessä tarkoitti yhteisnäyttelyn heikkoutta. Rantasen esitys tuntui arvostelijan mukaan liian sooloilevalta. (Päevaleht 15.12.1912.; Tallinna Teataja 17.12.1912).

Vuoden 1913 näytelmistä ensimmäinen Rantasen ohjaus Estonia-teatterissa oli Lothar Schmidtin komedia *Ainult unenägu (Unta vain)*, jonka ensi-ilta oli 9.2.1913. Siinä Rantanen näytteli Annaa, arkkitehti Stabrinin vaimoa. (Paalma D.) Arvostelija W:n mukaan Rantasen nyansoitu näyttelemisen loi kauniin vaikutelman. Hänen mukaansa tulkinta oli kuitenkin hiukan liian vakava ollakseen sopusoinnussa Stabrinia näyttelevän Paul Pinnan kanssa. (ETMM_T311:1/2.)

Samassa kuussa sai ensi-iltansa myös Paul Pinnan ohjaama Melchior Lengyelin draama *Taifun*. Draaman tapahtumat sijoittuivat alunperin Berliiniin, mutta Estonia-teatterissa tapahtumapaikaksi oli vaihdettu Pariisi. Tämä japanilaisia Euroopassa kuvaava draama herätti mielenkiintoa erikoisen aiheensa vuoksi myös Virossa. Arvosteluissa näytelmän sisältöä kuvattiin kiinnostavaksi, mutta kirjallisilta ansioiltaan hieman heppoiseksi ja henkilökuvia liian pinnallisiksi. Kirjailija ei ollut myöskään arvostelujen mukaan onnistunut näyttämösovituksessa eikä ohjaaja ilmeisesti ohjauksessa, koska esitys osoittautui aivan liian pitkäksi ja erään arvostelijan mielestä myös tylsäksi. Hilma Rantasen esittämää Heléne Larochen osaa pidettiin onnistuneimpana ja hänen näyttelemisessään todettiin olleen “ilusaid kohtasid”, eli kauniita kohtia. Virossa mainittiin myös kiinnostavana näytelmän eroottinen aines, minkä uskottiin herättävän japanilaisuuden ohella kiinnostusta yleisössä. Arvostelijaa häiritsivät tässä

esityksessä puutteet äänen voimakkuudessa, hän ei kuullut mitä lavalla puhuttiin. (Päevaleht 15.2.1913; Tallinna Teataja 16.2.1913.)

Hermann Sudermannin *Kodu*-näytelmää (*Koti*) esitettiin Rantasen Estonia-teatterin aikoina kahdesti, maaliskuussa vuonna 1913 sekä lokakuussa vuonna 1915. Kevään 1913 esitys oli ohjaaja Karl Jungholzin lahjanäytäntö. Hän oli ohjannut samaisen teoksen jo kymmenen vuotta aiemmin Estonia-teatterissa. Vuoden 1913 esityksen arvostelujen vaikutelmat olivat myönteiset ja vastaanottoa luonnehdittiin lausein: “õige heameelega vaatab” ja “rohket mõnutunnet maitseb”, eli teosta katsoi mielellään ja se herätti katsojassa mukavia tunteita. Myös yleisön vastaanotto oli innostunut. Päivälehden W:n kirjoittamassa arvostelussa Rantasen osaa Magdana kiitettiin ja roolia pidettiin yhtenä Rantasen ”suurrooleista”. Arvostelun mukaan Estonia-teatterissa nähtiin nyt ensimmäistä kertaa upea suuren maailman daami, joka ei kuitenkaan sortunut ylinäyttelemiseen, ei eleiltään eikä ilmeiltään. Tämä luonnehdinta on sikäli hauska, että Tallinna Teatajan ennakossa kerrottiin, että Jungholz oli pyrkinyt ohjauksessaan tasapuolisuuteen, missä kukaan näyttelijä ei nousisi ylitse muiden, vaan pääpaino tuli olla yhteisnäyttelemisessä. (ETMM_T311:1/2; Tallinna Teataja 9.3.1913.)

Victorienne Sardoun hupailunäytelmä *Cyprienne (Erotaan pois)* sai Päivälehden H. R:ltä arvostelun, jossa kiitossanoja ei säästetty. Hilma Rantanen ohjasi sen ja näytteli itse myös Cypriennen roolin. Vastanäyttelijänä hänellä oli Paul Pinna, ja näytelmän ensi-ilta oli 18.4.1913. Tässä osassa Rantanen näytti komediennen taitonsa, jota suomalainen flegmaattisuuskaan ei arvostelun mukaan onnistunut pilaamaan, mikä tuntui sen takia virolaisille läheiseltä. (Paalma G; ETMM_T311:1/2). Tallinna Teatajassa olleen Ed.H:n arvostelun mukaan rouva Rantasen Cyprienne oli riehakkaan eloisa ja sähkökkä, raflaavan elegantti ja suloinen, jossa nyanssien rikkaus ja tunteiden asteikko tuli esille niin äänessä, mimiikassa kuin eleissään. Ed.H:n mukaan hänen suorastaan virtuoosimainen osaamisensa oli yllättävä. (ETMM_T311:1/2.)

Jaan Kärner (1925) kirjoittaa Estonia-teatterin kronikassa, vuoden 1912 teatterin tapahtumista, että puheteatterin alueella kiinnostusta herätti suomalainen Hilma Rantanen, joka esiintyi niin ohjaajana kuin näyttelijänäkin. Näyttelijänä hän sai

loistaa useimmiten suurrooleissa. Kärner piti merkittävänä erityisesti Rantasen roolia Bissonin näytelmässä *Tundmatu naisterahvas* (*Tuntematon nainen*), jossa Rantanen hänen mukaansa liikutti yleisönsä kyyneliin soinnikkaan ja elokuvamaisen näyttelemisensä ansiosta. (Kärner 1925: 108-109.)

Syksyllä 1913, uuden Estonia-teatterin avautuessa Hilma Rantanen oli ilmeisesti Suomessa. Samana vuonna Rantanen avioitui konttoripäällikkö Väinö-Veikko Pylkkäsen kanssa, jolloin hän otti sukunimekseen Rantanen-Pylkkänen. Tähän tapahtumaan viitaten näyttelijä Liina Reiman (1956) kirjoittaa muistelmissaan *Rambivalgus süttib*, kuinka mennessään töihin Estonia-teatteriinkin tivasivat teatterin johtomiehet Karl Jungholz, asianajaja herra Einer ja notaari Linnamägi Pärnusta muuttaneelta Reimanilta alkaako hän nyt juoksemaan kahden kaupungin väliä hiljattain avioituneen Hilma Rantasen lailla? Jungholzin mukaan Rantanen matkusti alituisen Tallinnan ja Helsingin väliä ja teatterin ohjelmistosuunnittelu tuli säätää sen mukaan. Hänen mukaansa kaikki oli sekaisin silloin, kun rakkausikävän seurauksia alkoi ilmaantua. Liina Reiman kertoo hämmentyneensä kysymyksestä, ja punastuvansa jo siitä syystä, että häntä oli verrattu ihailemaansa Hilma Rantaseen, vaikkakin vain rakkausikävän takia. (Reiman 1956:169.)

Hilma Rantasen kirjoittamassa kirjeessä Estonia-teatterin johtokunnan esimiehelle, herra Einerille, joka on kirjoitettu ilmeisesti toukokuussa 1913 (päiväys 2/VI (20/V)1913) Rantanen keskustelee uudesta sopimuksesta teatterissa. Häntä oli ilmeisesti pyydetty myös seuraavaksi kaudeksi, syksystä 1913 ”paastoon”, tai 1.5 asti Estonia-teatteriin. Rantanen tuntuu lupautuvan, mutta kyselee palkka-asioista ja toivoo saavansa palkkaa 150 ruplaa kuukaudessa, jos sopimus syntyisi. Sen lisäksi hän halusi sanojensa mukaan saada itselleen ehdottomasti myös ”tuluõhtun”, eli lahjanäytännön. (ETMM_T311:1/2.) Lahjanäytännöt olivat aikanaan arvostuksen osoitus näyttelijälle sekä tärkeä rahantulo (Sähköpostiviesti Koski 7.3.2014). Rantanen oli ollut ilmeisesti ensimmäisellä kaudellaan hieman tyytymätön palkkioihinsa, koska perusteli palkkatoivomustaan samassa kirjeessä Einerille sillä, että oli joutunut kuluvan vuoden aikana tekemään itselleen 13 uutta esiintymisasua. Hän vertasi tilannettaan miesten asemaan, jotka pärjäsivät hänen mukaansa keskimäärin

neljällä puvulla jopa kahden vuoden ajan. Rantanen pyysi Eineriä vastaamaan pian, koska sanoo saaneensa työtarjouksia myös Helsingistä. (ETMM_T311:1/2.) Vastauskirjeessä Herra Einer pahoittelee vastauksensa viipymistä. Hän on tyytyväinen siihen, jos Rantasen sopimus uusitaan seuraavana vuonna, mutta ei uskalla ensikädessä luvata Rantasen pyytämää palkankorotusta, vaan joutuu odottamaan neuvoston kokousta ja päätöstä. Vastauksessaan hän lupaa Rantaselle lahjanäytännön, aivan kuten toisillekin teatterin ohjaajille. (ETMM_T311:1/2.)

Ei ole tietoa, johtuiko Einerin vastauksen viipymisestä, ettei Rantasta nähty 1913 syksyllä uudessa Estonia-teatterissa vai oliko hänen tarkoituskin tulla vasta keväällä 1914, se ei selviä kirjeestä. Mahdollisesti myös raha-asioissa saattoi syntyä eripuraa, jos Rantasen palkkatoivomusta ei hyväksytty. Esimerkiksi Pirkko Kosken (2013) mukaan Rantasen työskentely Estonia-teatterissa kariutui lopulta teatterin rahavaikeuksiin (Koski 2013: 194).



Uusi Estonia-teatteri vuonna 1913

Vaikka vuosien 1912-1913 arvostelut Rantasen osalta olivat pääosin myönteisiä on joidenkin arvostelijoiden suhtautuminen Rantaseen oli hieman kyseenalainen, mikä ilmenee esimerkiksi Hugo Raudsepin (1913) kirjoittamassa *Woog I*

julkaisun artikkelissa *Hilma Rantanen*. Häntä miellytti Rantasen heittäytyminen rooleihinsa sekä syvä Rantasesta huokuva henkevyys ja taiteellisuus. Hän piti kuitenkin Rantasta “diletanttina” eli harrastelijana, jonka ohjaukset olivat vanhanaikaisia ja ohjelmistovalinnat epäkirjallisia ja kevyitä. Rantasen suosio kuitenkin perustui osittain myös siihen, että hän toi uudelleen näyttämölle 1800-luvun näytelmiä, mitkä saivat Rantasen ohjauksissa uuden elämän. (Raudsepp 1913.) Vilma Paalman (2007) toimittamassa teoksessa *Estonia esimene sajand* (Estonian ensimmäinen vuosisata) on maininta, että viimeisenä kautena (1912-1913) työskenteli Estonia-teatterin vanhassa talossa ohjaajana ja näyttelijänä Hilma Rantanen, jonka romanttinen pohjavire näyttää sopivan Estoniaan. Paalman mukaan suomalaisnäyttelijä Hilma Rantasen kausi muodostui Estonia-teatterille varsin merkitykselliseksi ja että Rantasen ohjaamat teokset, lukuun ottamatta Bernard Shawn näytelmää *Rouva Warrenin ammattia*, olivat ennen kaikkea loistokkaita ja viihdyttäviä. Paalman mukaan yleisö nautti Ludvig Fuldan *Naisorjasta*. Victorien Sardoun *Cypriennestä* ja erityisesti Alexandre Bissonin näytelmästä *Tuntematon nainen*. Näytelmää arvostellut Hugo Raudseppkin näki esityksessä näyttelijöiden oleellista kehittymistä nimenomaan yhteisnäyttelemisen osalta. Hänen arvionsa mukaan näytelmä eteni linjakkaasti sopusoinnussa ja hän piti estonialaisten yhteisen sävelen löytymistä erityisesti ohjaajan ansiona. (Paalma 2007: 18, 32.)

Keväällä 1914 Hilma Rantanen näytteli taas Estonia-teatterissa. Viron teatterin biografian mukaan Rantanen toimi Estonia-teatterissa kiinnitettynä näyttelijänä vuodesta 1914 vuoteen 1916 asti. (ETBL 2000: 542.) Hän oli kuitenkin kevätkaudella 1914 mukana vain kolmessa Estonia-teatterin näytelmässä, eikä syksyllä ilmeisesti ollenkaan. Myös vuoden 1915 kevät näyttää siltä, ettei Rantanen ollut Estonia-teatterissa. Vuoden 1914 alussa hän näytteli Hedda Tesmanin osan Henrik Ibsenin näytelmässä *Hedda Gabler*. Näytelmän ohjasi Karl Jungholz ja sen ensi-ilta oli 30.1.1914. (Paalma H.) Saman vuoden helmikuussa alettiin esittää uudelleen Sardoun *Cypriennea*, jossa Rantanen oli ollut mukana myös vuonna edellisenä vuonna (Paalma I). Samassa kuussa esitettiin vielä W. S. Maughamin komedia *Uus Eeva* (*Uusi Eeva*), jonka ensi-ilta oli 13.2.1914. Näytelmän ohjasi Hilma Rantanen ja hän näytteli pääosan Mrs. Worthleyna (Miss

Döt). Vastanäyttelijänä hänellä oli Theodor Altermann. (Paalma J.) *Uusi Eeva* sai Päivälehdessä hyvin myönteisen arvostelun. Rantasen nyanssirikkautta, temperamenttia ja bravuuriutta kehuisti. Myös muut näyttelijät saivat kiitosta, erityisesti Erna Villmeriä kehuisti onnistuneesta roolityöstä. (Päevaleht 14.2.1914.)

Vuosi 1914 oli teatterille vaikea. Ensimmäinen maailmansota toi teatteritoimintaan muutoksia ja haasteita. Saksan ja Venäjän käydessä sotaa eivät sotatoimet varsinaisesti vielä tuolloin kohdistuneet Viroon, mutta Venäjä käytti Tallinnaa Itämeren-laivastonsa päätukikohtana. Maailman heikko taloustilanne heijastui myös Viroon. Uusi Estonia-teatterin talo pakkolunastettiin ja sinne perustettiin sotasairaala. Lukuun ottamatta teatterisalia, talo täyttyi sairaalakalustosta ja apteekista. Estonia-seura luopui teatterin ylläpitämisestä ja useat näyttelijät ja ohjaajat jättivät teatterin. Traagisin tapahtuma teatterin kannalta lienee ollut vuonna 1915 näyttelijä-ohjaaja Theodor Altermannin menehtyminen tuberkuloosiin vain 29-vuotiaana. Vuonna 1915 teatteria alettiin nostaa uudelleen jaloilleen. Teatterin maineen kohentamisen otti suurelta osin hartioilleen Tarton Vanemuine-teatterin entinen johtaja, sittemmin Päivälehdessä työskennellyt Karl Menning, joka kirjoitti kyseisessä lehdessä pitkän artikkelin Estonia-teatterin tilasta. Kaunistelematon kirjoitus antoi sysäyksen teatterin uudelle nousulle. Teatteriin palasivat Paul Pinna, joka oli viettänyt edellisen vuotensa Venäjällä, sekä Karl Jungholz, Pärnun Endla teatterin johdosta. Myös Rantanen kutsuttiin uudelleen Estonia-teatteriin, jonne hän tuli vuoden 1915 syksyllä. Lisäksi taloon palkattiin uusia apuvoimia Suomesta. Kansallisoopperan tenori Väinö Sola, joka oli vieraillut uudessa Estonia-teatterissa jo vuonna 1913 laulaen menestyksekkäästi Canion roolin oopperassa *Pajatso* sekä operettitaiteilijat Dagmar Parmas ja Yrjö Saarnio. (Kask 1970: 213; Kärner 1925: 112-113; Zetterberg 2007: 486.) Estoniassa oltiin toiveikkaita uuden, suuren ja vahvan näyttelijäkunnan suhteen. Saarnion vierailu ei kuitenkaan sujunut toivotulla tavalla. Päivälehteen kirjoittaneen, ensin varsin myötämielisesti Estonia-teatterin tulevaisuuteen suhtautuneen Karl Menningin arvostelujen sävy muuttui latistavaksi. Karuimmin kritiikki kohdistui operettiin, josta osansa saivat myös teatterin suomalaisnäyttelijät, erityisesti Yrjö Saarnio. Onnistunut ei kaiketi

ollut suomalaisen Otto Al'Antilankaan vierailu Estonia-teatterissa. Pinnan mukaan Al'Antila oli hyväkäyttöksinen ja vaatimaton ihminen, joka suhtautui työhönsä täydellä innolla ja tarpeellisella vakavuudella. Pinnan mielestä häneltä kuitenkin puuttui totaalisesti näyttelijänlahjat. Vaikka Hilma Rantasen 1915-16 kauden näytelmien arviot olivat edelleen osittain myönteisiä, Menningin ei säästellyt Rantastakaan tiukoissa arvosteluissaan. Kritiikkiä kohdistettiin entistä enemmän hänen vieraalta tuntuvalle ääntämiselleen ja puhetyylilleen yleensä. (Pinna 1995: 165-177.)

Vuonna 1915 ohjaaja Karl Jungholz tarttui jälleen Hermann Sudermannin *Kodu*-näytelmään. Rantanen näytteli siinä edelleen Magdan roolin. Estonia-teatterin Teatteritoimiston mainoksessa Päivälehdessä ylistetään näytelmää yhtenä teatterikirjallisuuden parhaimpana ja kerrotaan Estonia-teatterin saaneen pääosaan arvoisensa esittäjän rva Rantasesta. Tällä kertaa kriitikoiden arviot näytelmästä eikä Rantasen roolityöstä olleet kuitenkaan erityisen kiittäviä. Tallinna Teatajan Ed.H:n mukaan Rantasen näyttelemisen ei herättänyt luottamusta, se oli liioittelevaa ja paikoitellen hajanaista. Se koettiin turhan temperamenttiseksi ja myös markkeeraavaksi, mitä oltiin arvostelijan mukaan saatu kokea jo tarpeeksi. Paatoksellisuuden katsottiin olevan jo Rantasen ominaisuus, jolle ei mahtanut mitään. Muiden näyttelijöiden roolitöistä kehuttiin Erna Villmeriä. Karl Jungholzia arvosteltiin maskeerauksesta ja puvustuksesta, jotka tuntuivat tavallisuuden tavoittelussa menneen äärimmäisyyksiin. Hän saapui näyttämölle tavallisessa puvussa ja "omilla kasvoillaan", siis vailla minkäänlaista maskeerausta. Vaikka Tallinna Kajassa ilmestynyt arvostelu oli myönteisempään sävyyn kirjoitettu, arvostelijaa häiritsi niin ikään Rantasen pateettisuus ja liioitellut ilmeet. (Tallinna Kaja 31.10. 1915; Päevaleht 24.10.1915; Tallinna Teataja 23.10.1915)

B. Shawnin komediassa *Pygmalion*, jonka Rantanen ohjasi ja jossa hän näytteli Elizan roolin, Tallinna Teatajaan arvosteluja kirjoittava Ed.H ärsyyntyi Rantasen hitaasta ja venyttelevästä puhetyylistä, jossa l-kirjaimien ääntäminen muistutti liikaa venäläistä ääntämystä. Häiritsevää hänen mielestään oli myös Rantasen puherytmin epätasaisuus. (ETMM_T311:1/2.) Näytelmän ensi-ilta oli 1.9.1915

(Paalma K). 3.9.1915 ilmestyneessä Päivälehdessä Karl Menning arvioi samaa näytelmää. Positiivisena asiana hän toteaa Rantasesta, että yleisö tervehti häntä kuin taiteilijaa, jonka nimi tuo mieleen teatterimme parhaat ajat. Kritisoinnin kohteena oli kuitenkin jälleen muun muassa Rantasen yksitoikkoinen, ”puolilaulava” puhetapa, sekä takkuileva viron kielen ääntämys. Menning arvosteli myös, ettei Rantanen taidoillaan, jotka jo entisestä ajasta olivat jääneet mieleen, kyennyt ilmaisemaan itseään täydellisesti. (ETMM_T311:1/2.)

Jaan Kärner ihmetteli kronikassaan vuonna 1925, miksi Rantanen ei tutustuttanut tallinnalaisia teatterin tekijöitä ja harrastajia suomalaisiin näytelmäkirjallisuuden saavutuksiin, vaan keskittyi lähinnä ulkomaiseen tuotantoon (Kärner 1925: 108-109). Väite ei pitänyt täysin paikkaansa, koska vuonna 1915 syyskuussa Estonia-teatterissa järjestettiin ”Ensimmäinen Suomen ilta”, missä esitettiin Rantasen ohjaamana Kaarle Halmeen näytelmä *Uhri (Ohver)* (ensi-ilta Estonia-teatterissa 22.9.1915) ja heti lokakuussa Teuvo Pakkalan *Tukkijoella (Parvepoisid)*. Näissä näytelmissä Rantanen ei poikkeuksellisesti näytellyt itse, ainoastaan ohjasi ne. Rantanen ei myöskään näytellyt Estonia-teatterissa yhdessäkään virolaisessa näytelmässä. Hän ei myöskään ohjannut niitä.

Päivälehden Karl Menningin arvostelu *Uhrin* esityksestä oli yllättävän myönteinen. Ohjauksesta ei ollut mitään mainintaa ja vaikka hän piti teosta piskuisena, yksityiskohtaisena matemaattisena askarteluna, jonka maallisempikin teatteriyleisö ymmärtäisi ja josta hänen mukaansa puuttui henki ja sielukkuus, hän jopa suosittelee *Uhrin* katsomista yleisölle. Menning piti Halmetta osaavana teatterimiehenä ja kynäniekkana, ja vaikka *Uhri* ei ollut mestariteos, oli hän sitä mieltä, että siitä saattoi löytää kaikki mahdolliset teatterintekemisen keinot. *Uhrin* näyttelijät saivat tällä kertaa poikkeuksellisen paljon myönteistä palautetta työskentelystään. (Päevaleht 24.9.1915.)

Arvostelut *Tukkijoesta* olivat Vilma Paalman käsikirjoitusten mukaan hyvät. Tallinna Teatajan Ed. H:n arvostelu oli tällä kertaa melko kiittävä sekä Tallinna Kajan J.K. piti näytelmää Rantasen siihenastisista ohjauksista parhaiten onnistuneimpana. (Paalma L.)

Joulukuussa 1915 ensi-illassa oli Gustav von Numersin *Elinan surma*. Siinä Rantasella oli Kirstin osa, ja ohjaus oli myös hänen toteuttamansa. (Paalma P.) *Elinan surma* sai Karl Menningiltä kovaa kritiikkiä, jossa hän arvosteli muun muassa liian melodramaattista ohjausta. Melodramaattisuus leimasi hänen mielestään joidenkin näyttelijöiden, erityisesti Hilma Rantasen suoritusta, koko näytelmän ajan. Menningin mukaan Rantasen tasapainoton, pateettinen puhe ja suuret liikkeet olivat näytelmän ainoat yhtäläiset tekijät, mitä jotkut uudenaikaisemmat elementit ja kasvojen vähäeleiset liikkeet välillä sotkivat. Tästä arvostelusta suivaantuneena Rantanen kirjoitti Menningille vastineen Päivälehteen, jossa hän muun muassa sarkastisesti kertoi olevansa kiitollinen siitä, että virolainen kertoo hänelle, miten suomalaista näytelmää tulee ohjata. Tallinna Teatajan arvostelija Ed.H sitä vastoin arvioi *Elinan surmaa* aivan päinvastaisella tavalla. Hänen mukaansa Kirstin rooli oli Rantaselle ominainen, jossa hän laittoi itsensä täydellisesti likoon. Ed.H:n mukaan Rantasen suorituksesta kuului hienoinen melodramaattisuus, mutta yleinen vaikutelma oli hänen mukaansa erittäin tyydyttävä. (Päevaleht 10.12.1915; Tallina Teataja 10.12.1915.)

Vuoden 1916 Rantasen ensimmäinen ohjaus-ja näyttelijätyö oli Bernard *Shawn Inimene ja üliinimene (Ihminen ja yli-ihminen)*. Sen ensi-ilta oli 11.2.1916. Hänellä oli näytelmässä Annan rooli. Esitys oli Rantaselle resetti, eli lahjanäytäntö, josta hän sai näytelmän lipputulot itselleen. (Paalma Q: Sähköpostiviesti Koski 7.3.2014.) *Ihmisen ja yli-ihmisen* arvostelussa Tallinna Teatajassa näytelmä ei saanut huippuarvioita. Hilma Rantanen näytteli Anna Whitefieldin roolin arvostelija Ed.H:n mukaan miellyttävällä charmilla, mutta ilmeiden perusteella hänen miehen metsästyksensä vaikutti arvostelijan mielestä enemmän näyttelemiseltä, kuin aidolta toiminnalta. Ei siltä, minkälaiseksi kirjailija oli sen tarkoittanut. Kasvojen liioitellut ilmeet ja paatoksellinen, jokaista tavua painottava puhe saivat jälleen moitteita. Myös Rantasen meikattua naamaa arvosteltiin. Ed. H.totesi, ettei yksin väri anna kasvoille kauneutta, eikä vaadittua karaktääriä, vaan maalia enemmän siihen tarvitaan ilmeikkyyttä. Muutkaan näyttelijät eivät säästyneet kielteiseltä arvostelulta, jossa ihmeteltiin muun muassa liiallista meuhkaamista ja turhaa liikehtimistä lavalla, sekä outoa silmien pyörittelyä. Tässä näytelmässä esiintyi myös suomalainen Yrjö Saarnio, jota

arvosteltiin huonoista näyttämötavoista ja tarkoituksettomasta sanojen ääntämyksestä. Saarnion sanoista ei arvion mukaan myöskään saanut selvää. (Tallinna Teataja 17.12.1912.)



Hilma Rantanen Rouva Warrenina vuonna 1912

Keväällä 1916 Hilma Rantanen sai Estonia-teatterin johtokunnalta 50 ruplan sakon. Häntä syytettiin työn laiminlyönnistä. Rantanen kirjoittaa 24. maaliskuuta johtokunnalle kirjeen, jossa hän kertoo että kyseessä on väärinkäsitys. Laiminlyönti koski Rantasen pääsiäisen tienoille ajoittuvaa Suomessa vietettyä lomaa, jota hän johtokunnan mukaan vietti sovittua pidempään. Vastauskirjeessä Rantanen pahoittelee tapahtumaa suunnattomasti ja kerta toisensa jälkeen palaa seikkaan, että kyseessä oli väärinkäsitys. Sanojensa mukaan hän ei tiennyt, että johtokunta oli luvannut hänelle lomaa vain kaksi viikkoa. Rantanen perustelee lomalla viipymistään myös sillä, ettei maaliskuun ohjelmassa ollut yhtenkään hänen näytelmänsä esitystä eikä harjoitusta. Hän vakuuttaa myös, ettei hänen kohdallaan mitään vastaavaa ole aiemmin tapahtunut. (ETTM_H:1/2). Sakot eivät kyseisenä aikana olleet aivan poikkeuksellinen käytäntö Suomessakaan. Esimerkiksi myöhästymiset tai juopuneena tulo harjoituksiin tiesi sakkoja. (Koski 1986:62).

Teatterikriitikko Karl Menning vakuuttui Hilma Rantasen tulkinnoista ehkä ainoastaan Henrik Ibsenin näytelmässä *Nora* (myöh. nimeltään *Nukkekot*), missä Rantanen näytteli Noran osan. Näytelmän ohjasi Karl Jungholz ja sen ensi-ilta oli Estonia-teatterissa 19.4.1916. Ehkä Menning myös halusi hieman hyvittää aiempia kirjoituksiaan, koska Nora oli Rantasen viimeinen rooli vakituksena näyttelijänä Estonia-teatterissa. Menningin arvion mukaan Hilma Rantanen ylsi Noran roolissa parhaimpaan suoritukseensa. Tosin hänen mielestään toivomisen varaa oli vielä esimerkiksi roolin psykologisessa työstämisessä. Menning kuvaili arvostelussaan, että Rantasen roolityön perusvire, jonka Noran ympärille verkon lailla kietoutuva ahdistus synnyttää, oli kivun, kärsimyksen ja pelon siivittäjä, ja missä yleisö myötäeli voimakkaasti. Viimeisen näytöksen heikkouksia olivat Menningin mielestä yksittäisten kohtauksien ”läpikuultavuus”, jolla hän mahdollisesti tarkoitti teennäisyyttä, sekä ”väkivaltaisuus”, jota pehmentämällä Rantasen onnistuisi hänen mukaansa luoda katsojalle suotuisampi olotila. Menning kiteyttää ajatuksensa Rantasen suorituksesta lauseeseen ”last not least”, mikä hänen oman käännöksensä mukaan tarkoitti viimeinen, mutta kaikista paras. (Paalma Q; ETMM_T311:1/2.) Pirkko Kosken (1986) mukaan Rantasen rooli Norana sai kiittävät arvostelut myös Suomessa jo vuonna 1905. Tämä ilmenee

hänen hyväkseen annetun lahjanäytännön johdosta Työmies-lehdessä kirjoitetussa artikkelissa, jossa kehdutaan yleensä hänen aikaansaannoksiaan Kansan Näyttämön alennustilan nostamisessa (Koski 1986: 379).

Rantasen lähdettyä Virosta Karl Menning kirjoitti vielä Päivälehteen arvion hänen tekemästään työstä Estonia-teatterissa. Arvio ei ollut erityisen myönteinen. Hänen mukaansa Rouva Rantanen, joka pitkästä aikaa esiintyi meillä, ei osoittanut taidoistaan uusia puolia, vaan kertasi vanhaa sielläkin, missä ei ollut parhaimmillaan. Puolella tusinassa tallinnalaisille uusia osia, ainoastaan hänen *Noransa* erottui edukseen, ja pani epäilemään, ettei vastaavaa oltu taiteilijan puolelta aiemmin nähty. Mening pohtii, miksi rouva Rantasen kädenjälkeä ohjaajana oli niin vähän havaittavissa ja toteaa, että sitä on kaukaa katsottuna vaikea sanoa, mutta joka tapauksessa Rantanen ei hänen mukaansa lisännyt yhtenäisyyttä ja päämäärätietoisuutta virolaisella esiintymislavalla (ETMM_T311:1/2).

Hilma Rantasella oli Virossa myös vuoden 1915-1916 välisenä aikana näyttelijäoppilas Hilda Gleser, josta tuli Estonia-teatterin näyttelijä, ohjaaja ja myöhemmin teatteri-ilmaisun opettaja. Nuori Gleser kirjoitti Rantaselle Estoniaan ja pyysi häneltä opetusta, jolloin Hilma Rantanen kutsui Rakveresta kotoisin olevan Gleserin tulemaan Tallinnaan ja antoi hänelle näyttelemiseen liittyviä oppitunteja. Rantasen ja Gleserin opettaja-oppilassuhde kesti ilmeisesti vain reilut puoli vuotta, mutta Gleserin katsottiin omaksuneen Rantasen oppeja, kuten keskittymisen erityisesti puheeseen, ääntämiseen ja tekstin perusteelliseen analysointiin, jotka näkyivät hänen omassa näyttelijäntyössään sekä opetuksessa, jota hän myöhemmin itse antoi. Hilda Gleser pääsi Rantasen ansiosta seuraamaan Estonia-teatterin harjoituksia ja sai myös pienen roolin Henrik Ibsenin *Norassa*. Näyttelijähaaveita toteuttaakseen Hilda Gleser halusi ensin pyrkiä Estonia-teatterin kuoroon, josta hänellä olisi mahdollisuus saada joitakin rooleja myös teatterin puolelta. Hän kirjoitti jälleen Rantaselle kysyäkseen tämän mielipidettä asiasta, mutta Rantasen vastaus viipyi ja lopulta koitti pääsykoepäivä kuoroon, johon Gleser pyrki ja pääsi. Rantasen vastauskirje saapui myöhemmin. Hän kehotti Gleseriä ennemminkin koettamaan onneaan Tarton Vanemuisessa, jossa

olisi ollut Rantasen mielestä nuorelle lahjakkuudelle paremmat kehittymismahdollisuudet. Gleser kuitenkin aloitti Estonia-teatterin kuorossa ja alkoi saada myös rooleja näytelmissä. Gleserin näyttelijäuraa pidettiin kuitenkin hieman monimutkaisena, koska esimerkiksi Erna Villmerin mukaan hänen ulkoinen olemuksensa oli hyvin epätavallinen näyttelijälle. Hänen persoonansa ei vastannut naisellista ihannetta ja hänen olemuksensa oli ennemminkin voimakas, ehkä hieman miehekäskin. Myöhemmin Hilda Gleser alkoi ohjata muun muassa työväenteatterissa ja teki muutamia ohjauksia myös Estonia-teatterissa. Tärkeimmän uransa Gleser teki kuitenkin opettajana vuonna 1920 toimintansa aloittaneessa Paul Sepin Draamastudiossa. Hän piti tärkeänä systemaattista esiintymiskasvatusta ja korosti työn merkitystä näyttelemisessä, jossa pelkkä lahjakkuus ei riittänyt, ja käytti opetuksessa hyväkseen omia kokemuksiaan näyttelijänä. (Aaslav-Tepandi 2007: 271; Aaslav-Tepandi 27.1.2015; Üksip 1934.)

Rantanen vieraili Estonia-teatterissa vielä vuonna 1922 M. Lenguelin ja L. Bizen näytelmässä *Tsarinna (Keisarinna)* ja Leo Tolstoin näytelmässä *Ylönousemus* (ETBL 2000: 542). Lea Tormiksen (1978) teoksessa *Eesti teater 1920-1940* kerrotaan, että vaikka osa yleisöstä piti esityksistä, aika oli ajanut Rantasen ohi. Hänen ”laulava paatoksensa” tuntui vanhanaikaiselta. Tormiksen mukaan Rantasta verrattiin Estonia-teatterin tuoreempaan näyttelijään, Erna Villmeriin, joka näytteli sittemmin samoja rooleja Estonia-teatterissa. Hugo Raudsepp piti Hilma Rantasen ”ekspansiivista” tyyliä täysin vieraana, verrattuna Villmerin näyttelytyyliin. Hänen mukaansa Rantasen näyttelemistä ympäröi romanttinen surumielisyys, kuin museosta henkivä ikävä. Villmer taas vaikutti Raudseppin mielestä nykyaikaiselta, ja käyttäessään teatraalisiakin keinoja Villmerin pohjasävy oli hänen mukaansa kuitenkin realistinen. (Tormis 1978: 48.)

Tsarinnassa Rantanen tuntui kyllästyttävän arvostelijoita omalla tutulla tyyllillään. Mutta sekä Waba Maan Hugo Raudsepp että Tallinna Teatajan Eduar Hubel olivat kuitenkin sitä mieltä, että Rantasen tyyliässä hyvät avut ja heikkoudet olivat sulautuneet yhdeksi taiteelliseksi kokonaisuudeksi, jota saattoi pitää Rantasen luomana ”metodina”. *Tsarinnassa* Rantasen roolihahmosta tuntui kuitenkin

puuttuvan sen edellyttämä komiikka. Liiallinen traagisuus ja juhlavuus leimasivat Rantasen roolia Tsarinnana. Tallinna Teatajan arvostelija mainitsee, että Rantasen paatos tuntuu meille virolaisille hieman vieraalta sen takia, että meidän näyttelijämme ovat pääosin vapaita päätöksellisuudesta. Arvostelija pitää paatosta kuitenkin enemmänkin Rantasen ominaisuutena johon tottuu, kuin pelkkänä maneerina, mikä tulee vain hyväksyä osana Rantasen persoonaa. Arvostelija toteaa, että Hilma Rantasen vierailut Estonia-teatterissa on teatteriyleisölle kiinnostavaa vaihtelua, vaikka eivät tarjoa mitään suurta ja korkeaa taidetta tai niin ikään mitään uutta. Hänen mukaansa Rantasen esiintymien tarjoaa kuitenkin mahdollisuuden nähdä näyttämöllä omaperäinen ja voimakas taiteilijapersoonaa, joka on löytänyt ilmaisulleen oman tyylin. (ETMM_T311:1/2; Tallinna Teataja 1922).

Tallinna Teatajan Ed.H:n *Ylõsnousemuse* arviossa löytyi Rantasen roolityöstä ensimmäistä kertaa ilmaisu, jossa Rantasen sanotaan onnistuneen vähentämään päätöksellisuutta esityksessään, kun piirre oli tullut vain paikoin esille. Muutoin arvostelija ei juuri hyvää sanottavaa esityksestä löytänyt. *Ylõsnousemus* oli Rantasen ohjaus ja hän esitti siinä Katja Maslovan osan. Arvostelun mukaan Bataillen näyttämösovitusta Tolstoin teoksesta oli huono, suorastaan häväästys. Esitystä hän luonnehti muun muassa sanoilla: “haleasti solgitud ja võltsitud”, eli kehnosti solkattu ja vääristelty, “arusaamatu” ja “kraam”, käsittämätön ja roskaa. Rantasen roolityön kerrottiin olevan sentimentaalista ja imelää, mutta toisaalta värikästä ja selkeäpiirteistä. Rantasen häiritseväneä eleenä mainittiin rintakehän voimakas aaltoilu ja liioiteltu näyttelemine, josta puuttuivat aito eläytyminen ja tunteet. Muiden näyttelijöiden ominaisuuksia ei myöskään pidetty sopivina Tolstoin draamaan. Ohjaus ei arvostelun mukaan ansainnut kiitosta. Se oli pinnallinen ja sisällöltään köyhä. Lisäksi Rantanen ei arvostelijan mukaan tuntenut alkuunkaan venäläistä sielunelämää, ilmapiiiriä ja kulttuuria. Huomautuksena Ed.H toteaa vielä, että “meidän pitäisi huolellisemmin miettiä, ketä kutsumme teattereihimme ohjaajaksi.” Samaan asiaan liittyen Karl Menning kirjoittaa *Päivälehes* Rantasen liiasta arvostuksesta Virossa. Hän kummastelee miksi Teatteritoimisto kutsuu ja suosittelee Rantasta edelleen vierailijaksi. Yleisö, jota oli Menningin mukaan ilmaantunut runsaasti paikalle, oli kuitenkin Rantasen

työstä eri mieltä. He antoivat esityksen jälkeen Rantaselle laakeriseppeleen ja lahjoja. (Päevaleht 4.4.1922.)

Teatterin johtaja Karl Jungholzin lähettämissä kirjeissä Rantaselle syksyllä 1921 ja tammikuussa 1922 pohdittiin Estonia-teatterin tulevaa ohjelmistoa, johon kaavailtiin useampaa suomalaista näytelmää, kuten Maria Jotunin *Miehen Kylkiluuta*, Harald Selmer-Geethin *Siltalan pehtooria* ja Artturi Järviluoman - Anton Kankaan *Pohjaisia*. *Siltalan pehtooria* pidettiin Virossa kuitenkin liian tuntemattomana teoksena, mutta *Pohjalaisia* ja *Miehen kylkiluu* päätettiin ottaa ohjelmistoon seuraavana vuonna. Rantanen ei tuolloin kuitenkaan enää vierailut Estonia-teatterissa. Tammikuussa 1922 Jungholz kirjoittaa Rantaselle myös Estonia-teatterin ja Tarton Vanemuine-teatterin mahdollisesta yhdistymisestä. Tätä ei kuitenkaan tapahtunut, vaan molemmat teatterit pysyivät itsenäisinä. (ETMM_T311:1/2.)

Estonia-teatterin näyttelijöiden keskuudessa Hilma Rantanen oli pidetty työtoveri. Rantanen ystävystyi Estonia-teatterissa useiden näyttelijöiden kanssa. Ilmeisesti yhdeksi läheisimmäksi ystäväksi oli tullut Betty Kuuskemaa, jonka lähettämiä postikortteja löytyi Rantasen pojan, Tauno Pylkkäsen arkistosta useita. (Pinna 1937; SIBA y/36-45.) Paul Pinna Pinna kuvailee Rantasta lahjakkaaksi ja sympaattiseksi ihmiseksi, virkasiskoksi. Lisäksi hän muistelee, että Rantasen taiteilijapersoonana oli yhden kauden ajan meillä juhlavana vierailijana, jolloin hän toimi työteliäänä ohjaajana ja jonka ilme oli jokseenkin vahvasti korostettu. Tällä hän ilmeisesti tarkoitti Rantasen voimakasta meikkiä. Hänen mukaansa Rantanen jätti Estonia-teatterin historiaan painetun leiman, minkä vuoksi hänet kutsuttiin uuteen Estonia-teatteriin (1913) takaisin. Paul Pinnan lempeän arvion mukaan Rantasen puheessa oli kuultavissa suomalainen aksentti ja suomalaistyyppinen ulosanti, mutta hänen mukaansa se ei kuitenkaan erityisesti häirinnyt. Pinna tunnustaa myös, että hänellä oli ollut vähän niin voimakastahtoisia naispartnereita, kuin Rantanen oli. Pinnan mukaan hänen välitön sisäinen kokemuksensa, ei vain henki, vaan hänen koko kehonsa oli niin pingottunut, että tuntui kuin lava hänen jalkojensa alla notkunut. (Pinna 1995: 109, 165; Pinna 1937:180.)

Karl Jungholtz luonnehti Rantasen toimintaa päiväkirjamerkinnässään vuonna 1915, että Rantasessa on hengenvoimaa, mutta hän käyttää sitä hyvin avokätisesti. Jungholtzin mukaan hän yritti antaa itsestään enemmän kuin hänellä oli annettavaa. Hän myös toivoi, että Rantanen yrittäisi vähemmän. Ajantaju saattoi toisinaan hälvetä Rantasen ohjauksissa, koska Jungholtzin mukaan hänen näytelmiensä parissa 2-tuntinen näytös saattoi venähtää 4-tuntiseksi. (ETMM_T311:1/2.)

Kaikki suomalaiset lähdetiedot Rantasesta kertovat hänen olleen Estonia-teatterin johtajana, mikä taas virolaislähteissä esitetään toisin. Pirkko Kosken (sähköpostiviesti Koski 2.3.2014) mukaan Hilma Rantanen on ilmeisesti itse kirjoittanut olleensa teatterin johtajana, mutta pitää mahdollisena että Rantanen on saattanut liioitella asemaansa. Kosken mukaan liioittelu oli kyseisenä aikana helppoa, koska tieto kulki hitaasti. Kyseessä voi olla myös nimityksestä juurensa juontava käsitys. Rantanenhan kutsuttiin Karin Kaskin (1970) mukaan, Estonia-teatteriin korvaamaan teatterilta puuttuvaa johtajaa. Rantasen nimitys kyseisenä aikana oli ”näitejuht”, mikä tarkoittaa kuitenkin ohjaajaa, ei johtajaa. Estonia-teatterin arkiston, jonka tiedot perustuvat Viron teatterin biografiaan, mukaan draamapuolen johtaja oli vuosina 1912-1913 Karl Jungholtz ja musiikkipuolen Raimund Kull, kuten myös vuonna 1915 ja draamapuolen kolme johtavaa ohjaajaa olivat Karl Jungholtz, Paul Pinna ja Hilma Rantanen. (ETBL 2000).

Hilma Rantasen asuinpaikasta Virossa löytyi muutama johtolanka. Vuonna 1912 hän asui Tallinnassa Väike Tartu mnt. nr.13 (nykyisin Sakala 18) legendaarisen (Viron ensimmäinen eläinlääketieteilijä) eläinlääkäri Karl Saralin talossa. Vuonna 1922 Rantanen asui maaliskuusta kesäkuuhun osoitteessa Kaupmehe tänav 15, asunto numero 2:ssa. Asunnon omisti tuolloin leskirouva Johanna Gromulson, joka asui itse samassa kiinteistössä. Talossa oli kymmenen vuokra-asuntoa, mutta ei ole tietoa oliko Rantanen vuokrannut asunnon kiinteistöstä, vai asuiko hän mahdollisesti jonkun tuttavansa luona. Kaupmehe-kadun talo on edelleen olemassa, mutta numero on nykyisin 17. Sakala-kadun talon paikalla on nykyisin uusi kerrostalo. (Tallinnan kaupungin osoitetoimiston www.sivut.ee; sähköpostiviesti Mäeorg 17.3.2015; SIBA y/36-45.)

8 HUOMIOITA SUOMALAISEN JA VIROLAISEN TEATTERIN VÄLISISTÄ EROISTA

Harald Vellnerin (1937: 183) mukaan suomalainen ja virolainen teatteri loivat ideologiansa ensimmäisten ammattiteattereiden syntyessä (vuoteen 1922 asti) samalta esteettiseltä perustalta ja jakoivat yhteisiä teatteri-ideoita. Vellnerin mukaan virolaiset tekivät tyylillisiä kokeiluja muun muassa uusromanttiseen ekspressionistiseen suuntaan, kun taas suomalainen teatteri säilytti stabiilisuutensa ollen virolaista teatteria konservatiivisempi. Tämän Vellner arveli johtuneen siitä, että Suomalaisen Teatterin johto oli ollut systemaattisesti vain yhden ihmisen käsissä (viittasi tällä Kaarlo Bergbomiin), kun taas Virossa teatterin johdonmukaista kehitystä oli hidastanut Karl Menningin lähtö Vanemuine-teatterista sekä Estonia-teatterin Theodor Altermannin ennen aikainen kuolema. Uusille taiteellisille ajatuksille antoi Estonia-teatterissa myös sysäyksen muutamaa vuotta ennen alkavaa 1920-lukua Ants Lauterin paluu ja romanttisen suuntauksen kannattajien, kuten Rantasen ja Pinnan lähtö Estonia-teatterista. (Vellner 1937.) Vellnerin ajatusta suomalaisen teatterin konservatiivisuudesta ei voi kuitenkaan täysin allekirjoittaa ainakaan Kansan Näyttämön kohdalla, jossa Kaarle Halme yhdessä Hilma Rantasen kanssa pyrki kehittämään teatteria kansanomaisempaan, mutta myös edistyksellisempään suuntaan. Kansan Näyttämön ”Ohjelmanjulistuksessa” teatterin perustamisen aikaan mainitaan tavoitteina muun muassa ”kielemme äänteellisen kauneuden vaaliminen, kotimaisten kirjailijoiden kasvattaminen ja koko suomalaisen näyttämötaiteen kehittäminen kansamme luonteenominaisuuksia vastaavaksi sekä yleismaailmallisia virtauksia tulkitseväksi taiteeksi.” (Koski 1986: 18-19, 23-24).

Vellner on luonnehtinut vuonna 1937 ilmestyneessä artikkelissaan *Ääremärkusi Soome teatrielust* suomalaisten teatterintekemistä. Hän kirjoittaa, että suomalaisilla on olemassa pitemmän teatterihistoriansa, koulutuksen ja esikuvien muovaama perinne. Se puuttuu vielä osin Virolta, koska nykyisen virolaisen teatterin kantavat voimat ovat edelleen osittain samoja henkilöitä, jotka olivat

perustamassa jo virolaista ammattiteatteria. Suomessa perustajakaarti on Vellnerin mukaan jo kauan sitten lähtenyt ja tilalle on tullut uusia tekijöitä. Vellner pyrkii artikkelissaan korjaamaan Virossa vallitsevaa mielikuvaa suomalaisesta luonteesta kylmänä ja kuivana sekä hengeltään taipumattomana ja temperamentittomana. Hän toteaa suomalaistenkin osaavan olla syttyviä, intohimoisia ja henkeviä, kuten slaavilaisetkin (virolaisista hän ei tässä yhteydessä puhu). Hänen mukaansa suomalaisten äänen sointi on lämmin, miltei kuuma. Suomalainen on pateettinen, jopa arkipäivän puheessa on tietty annos paatoksellisuutta, joka Vellnerin mukaan luo hyvät edellytykset hyvälle näyttelijälle. Suomalainen on Vellnerin mukaan teatterinlavalla henkistyneellä tunteenpalolla kyllästetty pateettinen näyttelijä, jonka temperamentti löytyy tragedioissa ja draamoissa. Vellner arvelee, että suomalainen tyyli ja erityisesti paatos on häirinnyt luonnollisuuteen ja yksinkertaisuuteen tottunutta virolaiskatsojaa siinä määrin, että kukaan suomalainen ei ole onnistunut saavuttamaan hyväksyntää virolaisella näyttämöllä. (Vellner 1937). Vellner ei erittele artikkelissaan tarkemmin mihin hän perustaa luonnehdintansa, mutta ainakin se käy yksiin Hilma Rantasesta Virossa kirjoitettujen artikkelien kanssa. Artikkelit tosin on kirjoitettu yli kymmenen vuotta Rantasen viimeisen Viron vierailun jälkeen.

Roolien omaksumisessa ja harjoittamisessa oli virolaisten ja suomalaisten välillä eroja. Eino Salmelaisen vuonna 1937 kirjoittamassa artikkelissa, jossa hän vertailee suomalaista ja virolaista teatterielämää, hän toteaa virolaisten opettelevan vuorosanansa jo alkuvaiheessa ulkoa, kun taas suomalaiset kulkivat roolivihkoineen näyttämöllä vielä viimemetreillä. Samaa kuvaili myös Liina Reiman muistelmissaan. Reimanin mukaan virolaiset myös eläytyivät rooliinsa ensiharjoituksista lähtien, kun taas suomalaiset jättivät enemmän tuoreudelle tilaa esityksessä. Kuiskaajakäytännössä tuntui myös olevan maiden välisiä eroja. Eino Salmelaisen (1937) mukaan virolaisessa teatterissa oli kuiskaaja paikalla jo ensiharjoituksista lähtien, jolloin häneen turvauduttiin helpommin vuorosanojen unohtuessa, kun taas Suomessa kuiskaaja astui tehtävänsä hätätapauksessa, vasta kun roolit olivat täysin ymmärretty ja sisäistetty ja sitä kautta teksti opittu ulkoa. Ilmeisesti tällöinkään ei ollut kuitenkaan suositeltavaa hakea apua kuiskaajasta kuin ääritapauksissa. Salmelaisen väite ei kuitenkaan ilmeisesti täysin pidä

paikkaansa, koska Karin Kaskin (1970: 142) mukaan Karl Menning luopui kuiskaajasta Tarton Vanemuisen johdossa. Ennen Menningiä Vanemuine-teatterissa oli kuiskaaja ohjaajan rinnalla esityksen tärkein henkilö. Kuiskaaja saattoi viittoa näyttelijöille tulo- ja menosuuntia ja esitykset olivat jopa alkaneet kuiskaajan toimesta, mahdollisesti ensimmäisten repliikkien antamisella. Kun suomalaisessa, vuonna 1900 kirjoitetussa *Nuorisoseurojen oppaassa harrastelijanäyttelijöille* oli ohje: Älä ikinä turvaudu kuiskaajaan! oli taas virolaisessa A. Rühkan näyttelemisen oppikirjassa vuodelta 1904 maininta kuiskaajan tärkeästä roolista, joka oli hänen mukaansa yksi vaikeimmista näyttelemisen osa-alueista ja vaati harjoitusta ettei kuiskaaja pilaisi esitystä. (Kask 1970: 86.) Suomalaisessa nuorisoseurojen oppaassa oli myös ohjeita muun muassa rauhallisesta puhumisesta, sanojen täysimittaisesta lausumisesta ja niiden oikeanlaisesta painottamisesta. Ohjeistuksen mukaan ”yksinkertaisinkin kuulija huomaisi väärän painon heti”. Ohjeissa kehoitettiin myös välttämään ylinäyttelemistä ja yskimistä, aivastamista tai sylkemistä näyttämöllä, sillä ”voisithan sylkeä eturivissä istujain kasvoille ja se olisi vähemmän kohteliasta”. (Kask 1970: 142, 86; Reiman 1956: Salmelainen 1937: 398-400; Seppälä 2010: 240.)

Hauskana epäammatillisena yksityiskohtana Mart Raud kirjoittaa *Teater*-lehdessä vuonna 1937 artikkelissaan *Irdmärkmeid Soome teatrielust* (Erillishuomioita Suomen teatterielämästä) seuraavaa:

“Varmaan jokainen virolainen, joka on joskus vierailut jossakin Helsingin teattereista, on huomannut, että esitysten väliajan tunnelma ei ole alkuunkaan samanlainen, mihin olemme tottuneet kotimaassamme. Tiloissa, joissa yleisöllä on mahdollista viettää väliaikaa, on kieltoain säätämisen jälkeen alkanut vallita täysraitis ilma. Myös kaalin ja karbonaatin tanakat rasvan tuoksut puuttuvat täysin. Jos teatterinystävä kaipaa hengen ravinnon lisäksi myös ruumiin ravintoa täytyy hänen tyytyä tuoreisiin, maukkaisiin voileipiin. Pääasia suomalaisen teatterin tarjoilupöydässä on kuitenkin kahvi, jota juodaan suomalaisella hartaudella niin komedioiden kuin draamojenkin väliajoilla.”

Raudin mukaan illanviettomahdollisuutta ei myöskään suomalaisissa teattereissa ollut. Kahvi pysyi kuumana aamun harjoituksista siihen asti, kunnes esirippu laskeutui ja teatterin ovet suljettiin, koska myös näyttelijät ja muut näyttämötyöntekijät janosivat harjoitusten välillä kahvia. (Raud 1937:188.)

Se, kuinka paljon vuonna 1937 kirjoitettu artikkeli kertoo 1900-luvun alun teatteritunnelmista, ei ole varmuutta, sillä kieltolaki säädettiin vasta vuonna 1919.

Estonia-teatterin Hilma Rantasta koskevissa arvosteluissa huomattavimmaksi luonnehdinnaksi nousee paatoksellisuus, mikä ei välttämättä ollut erityisen pidetty piirre hänen näyttelemisessään. Tallinna Teatajan Eduard Hubel mainitsee vuoden 1922 *Tsarinnan* arvostelussa, että meille tuntuu Rantasen paatoksellisuus vieraalta, koska meidän (virolaiset) näyttelijämme ovat siitä tyylistä vapaita. (TT 1922.) Muita kuvauksia olivat osaavuus, temperamentti, joka virolaisilta katsottiin puuttuvan, sankarillisuus, taiteellisuus, charmi ja syvä henkevyys. Myöhempiä arvosteluja alkoi leimata myös termit teennäisyys ja liioittelu.

Harald Vellnerin (1937) mukaan tosiasia oli, että Hilma Rantasen näyttelemistyyli kävi yksiin vanhan Estonia-teatterin ja uuden Estonian alkuaikojen pateettisen, romanttisen ja teatraalisen tyylin kanssa. Myös hänen ohjausmenetelmänsä voitiin rinnastaa estonialaisten harjoittamaan tähtinäyttelijäsystemiin. Rantanen noudatti myös samantyyppistä, mallinäyttämisen menetelmää, kuin kollegansa Pinna, Jungholz ja Altermann.

Liina Reiman kertoo muistelmissaan *Lava võlus*, että hänellä oli mahdollisuus olla vain kerran Rantasen ohjattavana. Tuon kokemuksensa perusteella hän toteaa, että Rantanen ohjasi varmasti, tottuneesti ja osaavasti. Reimanin mukaan suomalaisen työskentelytempo oli rauhallisempi kuin virolaisilla kollegoilla oli tapana. Reimanin sanoin Rantanen ikään kuin painoi kanssänäyttelijöihinsä rauhallisuuden leiman. Joukkokohtauksia ja pienempiä osia Rantanen ohjasi Reimanin mukaan hieman ylimalkaisesti, kuten tähtinäyttelijöiden aikakaudelle oli tyypillistä. Liina Reiman kertoo ihailleensa Hilma Rantasen taitoja ja ennen kaikkea hänen puhetekniikkaansa, jonka avulla Rantanen oli kehittänyt äänensä kauniin selkeäksi, kaikissa rekistereissä soivaksi ja kantavaksi sekä sanojen

ääntämyksensä esimerkilliseksi. Reimanin mukaan myös hänen siron vartalonsa liikkuvuus oli kaunista ja joustavaa. Reiman piti Rantasta erinomaisen tekniikan, itsehillinnän ja kypsän näyttelijäosaamisen omaavana näyttelijänä, jonka oppeja hän olisi itsekin ottanut mieluusti vastaan. Ajan puutteen vuoksi Hilma Rantanen ei kuitenkaan ilmeisesti ehtinyt Reimanin opettajaksi, vaikka Reiman oli sitä häneltä pyytänyt. Liina Reiman kuvailee Rantasen suurta taiteilijapersoonaa esimerkilliseksi, opettavaiseksi, ajatuksia herättäväksi ja hedelmälliseksi Estonia-teatterin nuorelle, kehitystään etsivälle draamapuolelle. Reimanin mukaan Hilma Rantanen oli Estonia-teatterissa pidetty henkilö, jolle sateli vierailukutsuja. Rantasen roolityötä Kirsti Fleminginä Liina Reimann kuvailee suurelliseksi ja pateettiseksi. Hän piti tätä tyyliä poikkeuksellisen verrattuna Rantasen roolisuorituksiin nykyaikaisiin draamoihin nähden. (Reiman 1960:26-27.)

Ants Lauter kuvailee Rantasen työtä vähäisen kokemuksensa kautta perusteellisemmaksi kuin virolaisten kollegojensa työtä, mutta harjoitustraditioissa oli Lauterin mukaan eroja, jotka aiheuttivat joskus ongelmia suomalaisen ohjaaja-näyttelijän ja virolaisten välillä. Hän mainitsee myös kielellisten vaikeuksien haitanneen joskus Rantasen työssä. (Lauter 1982: 72, 80.)

9 JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Virolaisen Estonia-teatterin ja suomalaisen Kansan Näyttämön teatteriarvosteluja ja kirjallisuutta tutkiessa 1910-luvulla nousee merkittävimmäksi eroksi suomalainen paatoksellisuus. Vaikka suomalainen teatteri tuntui etenkin 1930-luvulla kirjoitettua kirjallisuutta tutkiessa olevan virolaiselle teatterille merkittävä esikuva, ei se sanoma kantaudu ainakaan suorasti Hilma Rantasesta kirjoitettujen arvostelun välityksellä. Pikemminkin kautta rantain voisi tulkita, että arvostelijoiden pelko ennemminkin oli, että virolaiset näyttelijät alkaisivat omaksua Hilma Rantasen viljelemää tyyliä, paatoksellista puhetyyliä.

Tähtinäyttelijä-perinteestä pyrittiin eroon molemmissa maissa ja tavoitteena oli kehittää yhteisnäyttelemistä, joka oli ollut jo Tarton Vanemuine-teatterissa Karl

Menningin aikana hyvissä kantimissa. Hilma Rantaselta odotettiin Estonia-teatterissa yhteisnäytteleminen kehittämistä, mutta hänen ei onnistunut saada aikaan merkittäviä muutoksia vaan hän sortui itse toisinaan liialliseen sooloiluun. Ajalle tyypillistä oli, että ohjaajat näyttelivät itse mukana ja useimmiten nimenomaan päärooleja (vaikka ohjaajan merkitys olikin kasvamassa sekä Virossa että Suomessa). Kokonaisuuden hahmottaminen näyttämöllä ei näin ollen ollut ohjaajalle mahdollista, jolloin vastuu omasta roolisuorituksesta jäi näyttelijälle itselleen ja huomio ryhmänäyttelemisestä suuntautui yksilötasolle. Saksaan kuuluneen alueen, Saxe-Meiningenin hovin teatterista lähtenyt ryhmänäyttelemiseen (ensemble) keskittyvä suuntaus piti sisällään myös ajatuksen selkeästä näytelmän ohjaajasta. (Keskustelu Saro & Ruoppa 13.3.2014). Kansan Näyttämöllä ohjaajana toimi tavallisesti Kaarle Halme, jolloin Rantanen pystyi keskittymään vain näyttelemiseen. Estonia-teatterissa hän useimmiten sekä ohjasi että näytteli itse pääroolit.

Vertaillen suomalaisia ja virolaisia lehtiartikkeluja suomalaisista arvosteluista välittyi kunnioittavampi ja arvostavampi asenne teatterintekijöitä ja tekemistä kohtaan. Tämä tosin voi johtua siitä, että tutkin työssäni vain suomalaisen Kansan Näyttämön esityksiä koskevia näytelmiä, jotka olivat etenkin teatterin alkuaikoina varsin kannustavia ja myönteisiä uuden teatterin kokeillessa siipiään. (Koski 1988: 163). Kun Kansan Näyttämöä usein onnitteltiin ja kannustettiin esityksien jälkeen, Estonia-teatteri sai harvoin vastaavaa, kannustavaa kirjoittelua osakseen. Tutkiessani tosin muutamia vanhempia, vuosisadan alun virolaisia arvosteluja ennen ammattiteatteria ja ammattiteatterin alkuvuosina, löytyi niistä runsaammin kannustusta ja hyvää menestystä toivottelevia kirjoituksia.

Rantasen ensimmäisen Estonia-teatterissa vietetyn vuoden arvostelut olivat erittäin myönteisiä. Niissä kummasteltiin viron kielellä näyttelevää suomalaisnäyttelijää ja niiden mukaan Rantasen myötä Estonia-teatteriinkin tuntui tulevan uusia, kaivattuja tuulia. Tallinna Teatajan Eduard Hubelin linja Hilma Rantasta kohtaan oli aluksi varsin suopea ja positiivinen, mutta muuttui ajan mittaan kriittisemmäksi. Vuonna 1915 Päivälehdessä aloittaneen Vanemuine-teatterin entisen johtajan Karl Menningin kirjoittamat arvostelut edustivat

kauttaaltaan äärimmäisen kriittistä linjaa ja muutenkin lähestyttäessä 1920-lukua alkoi arvostelujen sävy muuttua myös muilla arvostelijoilla.

Kansan Näyttämön näytelmistä kirjoitetut Hilma Rantasta koskevat arvostelut olivat sävyltään myönteisiä. Tarkoitan tässä myönteisellä sävyllä sitä, että arvosteluissa oli tulkintani mukaan enemmän myönteisiä kommentteja esityksestä kuin kielteisiä. Muutama kielteinen maininta löytyi myös Kansan Näyttämön arvosteluista, kuten ”liian tehty”, ”pinnallinen”, tai ”häiritsevät silmän ja suun liikkeet”.(Työmies 29.1.1908, 29.9.1907; Uusi Päivä 23.12.1918; HS 1.10.1907). Jos kuitenkin tarkastelee rinnakkain Estonia-teatterin arvosteluja ja Kansan Näyttämön arvosteluja löytyy Estonia-teatterin arvosteluista huomattavasti enemmän punaisia kohtia, eli kielteisiä ilmaisuja Rantasesta.





Sekä Suomessa että Virossa lehtiartikkeluissa, eikä yleensä edes esityksien mainonnassa esiintynyt ohjaajan nimeä. Ohjaajan asema oli toki merkittävä jo kyseisenä aikana, mutta mainitsematta jättäminen tuntuu kertovan myös vallitsevasta tähtinäyttelijä-kulttuurista. Ohjaajana toimi myös tavallisesti sama tai samat henkilöt, joten yleisön ilmeisesti oletettiin tietävän kuka näytelmän oli ohjannut. Virolaisissa arvosteluissa ohjaukseen liittyviä asioita löytyi muutama. Yhtä lukuun ottamatta ne olivat sävyiltään kielteisiä. Ohjaaja oli mainittu kahdessa arvostelussa. Myönteisen arvion ohjauksesta antoi Hugo Raudsepp vuonna 1916, kun Estonia-teatteri vieraili Tartossa esittämässä A. Bissonin näytelmää *Tundmatu naisterahvas* (*Tuntematon nainen*). Arvostelussa Raudsepp kehuu Rantasen ohjaajan taitoja ja pitääkin tätä enemmän ohjaajana kuin näyttelijänä. Hän viittaa tässä jälleen esimerkiksi Rantasen paatokselliseen puheeseen ja ylinäyttelemiseen. Ohjauksesta hän mainitsee varmuuden, yhteisnäyttelemisen ja sopusoinnun lavalla. Suomalaisissa arvosteluissa ohjaukseen liittyviä mainintoja oli suunnilleen yhtä paljon, mutta arviot niistä olivat myönteisiä. Kansan Näyttämön näyttelijäryhmän yhteisnäyttelemistä kehuistiin usein sekä varmaa ja päämäärätietoista johtajan työtä, jolla viitattiin Kaarle Halmeeseen. Useimmiten pääpaino oli sekä Suomessa että Virossa itse näytelmän (teoksen) ja näyttelijäntyön arvostelussa.

Visuaalisesta puolesta ei kummassakaan maassa juurikaan kirjoitettu. Lavastuksesta oli vain yksi maininta Kansan Näyttämön *Ihminen ja yli-ihminen* -

esityksestä, jossa näyttämöllepanoa keuhuttiin komeaksi. Lavastustaide ei kukoistanut vielä 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä. Lavasteet kuvasivat tavallisesti joko maisemaa tai huonetta ja niiden määrä oli rajallinen. Lavasteet olivat kuitenkin merkityksellinen osa esitystä, eikä niissä olisi voitu missään tapauksessa tyytyä viitteellisyyteen, kuten nykyisin. (Koski 1986: 72.) Virolaisista arvosteluista löytyy yksi viittaus esityksen visuaalisuuteen. Vastaanotto ei tässä tapauksessa ollut suopea. Rantasen ohjaaman *Elinan surman* lavastusta moitittiin epäuskottavuudesta ja -yhtenäisyydestä. Arvostelija Menningin mukaan modernit huonekalut ja vanhanaikainen miljöö kullattuine krumeluureineen eivät sopineet yhteen. Samassa arvostelussa hän kiinnitti vielä huomiota muun muassa äänitehosteiden epäaitouteen, joissa esimerkiksi tuuli humisi ainoastaan silloin, kun siitä puhuttiin. (HS 10.1.1908; Työmies 9.1.1908; Päevaleht 10.12.1915.)

Myöhemmistä arvosteluista voi havaita, että ajan tuomia muutoksia teatterikentällä alkoi tapahtua nopeasti, eikä Hilma Rantanen pystynyt uudistumaan kehityksen mukana. Erityisesti Virossa hänen näyttelemistyyliinsä sanottiin olevan vanhanaikainen. Tästä kertovat esimerkiksi Tolstoin *Ylönousemuksen* arviot. Vuoden 1907 Kansan Näyttämön esityksen arviot olivat erittäin myönteisiä, mutta vuonna 1922 Virossa, lukuun ottamatta Hugo Raudsepin kirjoittamaa arvostelua, joka oli hieman lempeämpään sävyyn laadittu, arvosteluissa teiltiin niin näytelmän sovitus, ohjaus kuin itse esityskin. (HS 1.10.1907; Tallinna Teataja 1.4.1922; Waba Maa 3.4. 1922.) Mitään niin jyrkkiä kuvauksia ei löytynyt suomalaisista arvosteluista, jotka koskivat Rantasen työtä, mutta Rantasta ylistävät kommentit laimenivat hieman myös Kansan Näyttämön arvosteluissa lähestyttäessä 1920-lukua.

Virossa arvostelujen kielteiset ilmaisu liittyivät useimmiten Hilma Rantasen puheeseen. Myös tietynlaisesta kylmyydestä ja liian tietoisesta näyttelemisestä Rantasta arvosteltiin 1920-lukua lähestyttäessä. Virossa alkoi yhä enenevässä määrin tulla palautetta myös Rantasen ylinäyttelemisestä. Tähän varmasti vaikutti stanislavskilaisen näyttelemistyylin lisääntyminen Virossa. Se edellytti

perinpohjaista eläytymistä rooliin ja aitoja, oman kokemuspohjan avulla koettuja tunteita. Tähän kontekstiin peilaten Rantasen näyttelemisen saattoi tuntua vanhanaikaiselta, kuten muutamissa arvosteluissa mainittiin. Tähtinäyttelijäperinteestä luopumisesta kertoo esimerkiksi Hugo Raudsepin arvosteluissa painotettu tekstin sisällön tärkeys, joka oli ollut Karl Menningin ajatuksena hänen ohjatessaan ja kouluttaessaan näyttelijöitä Vanemuine-teatterissa. Raudsep mainitsee eräässä arvostelussaan, että tärkeintä ei ole se, kuinka näyttelijä näkee parhaaksi esittää roolia, vaan se, että näyttelijä saa ilmaista mitä kirjailija on halunnut sanoa. (Postimees 4.1.1916).

Karl Menningiä huolestutti suomalaisnäyttelijöiden teatterin lavalla viljelemä puutteellinen viron kieli, johon tuntuivat kompastuneen myös omat näyttelijät. Menning kirjoittaa Päivälehdessä erään arvostelun yhteydessä vuonna 1915: *“Meie vaene eesti keel, mis sinuga seal näitelaval tehakse: mis pr. Rantanen, preili Parmas ja härrad Saarnio. Pinna, Sällik, Liik (et ainult silmapaistvamaid nimetada) seal kõik kokku räägivad, o, o, ol ja ometi: on need kunstnikud enesele Eesti näitelava tegevuse põlluks valinud ja mitte Baabeli torni.”*

Hän siis kysyy kommentissaan, että mitä meidän raukalle viron kielellemme siellä näyttämöllä oikein tehdään? Mitä rouva Rantanen, neiti Parmas ja herrat Saarnio, Pinna, Sällik, Liik (nimettäköön tässä vain huomiotaherättävimmät) siellä puhuvat, o, o, ol ja kuitenkin: ovat nämä taiteilijat valinneet toimintakentäkseen juuri virolaisen teatterin lavan eivätkä vaikka Baabelin tornia. (Päevaleht 17.9.1915.)

Hilma Rantasen puheeseen kohdistuvat arvostelut juontavat varmasti juurensa pitkälti siihen, että Rantanen ei näytellyt äidinkielellään. Lahjakkainkaan näyttelijä tuskin oppii niin täydellistä ääntämystä, jossa ei kuuluisi vieras korostus. Teatterin lavalla näyttelijä (pääroolin esittäjä, kuten Rantanen useimmiten oli) puhuu tavallisesti pitkiäkin aikoja, joten on aivan luonnollista, että kuulijaa alkaa häiritä epätyypillinen puhetapa. Sen lisäksi Hilma Rantanen yritti todennäköisesti viljellä Kaarle Halmeen jalostamaa tyyliä, soinnuttelevaa puhetapaa, joka yhdistettynä vajavaiseen kielitaitoon ei varmasti tuottanut toivottua tulosta vaan sai aikaan hitaan, paatoksellisen vaikutelman. Jos

pohtii Harald Vellnerin luonnehdintaa suomalaisista, jonka mukaan suomalaisen arkipuhettakin leimaa tietty paatoksellisuus ja jos siihen vielä yhdistetään huolellinen, hiottu ilmaisu näyttämöllä, vieraalla kielellä, kuulostaa lopputulos todennäköisesti virolaisen korvaan kankealta. Kansan Näyttämön arvosteluissa paatoksellisesta näyttelemisestä saivat jotkut näyttelijät toisinaan kritiikkiä, mutta Hilma Rantanen ei Strindbergin *Rikoksia* lukuun ottamatta kertaakaan.

Pirkko Kosken (1986: 65) mukaan Hilma Rantasen ylivertaisen aseman korostaminen Kansan Näyttämön muihin näyttelijöihin verrattuna saattoi olla myös teatteripoliittinen, olihan hän teatterin apulaisjohtaja ja sitä ennen toiminut myös teatterin johdossa Työväen teatterissa. Tarkastellessa lehtikirjoittelun eroavaisuuksia Suomessa ja Virossa, saattoi suomalaiseen arvostavampaan kirjoitustyyliin vaikuttaa luulo Rantasen asemasta johtajana myös Estonia-teatterissa, kun taas Virossa Rantasen liioittelu kyseisestä asiasta saattoi ärsyttää. 1920-luvulle tultaessa tietynlaisen virolaisen kyynisyyden taustalla lehtikirjoituksissa saattoi olla myös kansallisen itsetunnon koheneminen. Ihailun kohteena ollut Suomi ja suomalaiset eivät enää tarjonneet itsenäiselle Virolle ainoita esikuvia vaan haluttiin luonnollisesti suosia omia voimia eikä katsoa menneeseen aikaan, josta Rantanen vielä muistutti. Myös maan koulutustason kohoaminen toi itsevarmuutta virolaiselle teatterille. Rantasen käyttäytyminen tuskin oli millään lailla ylimielistä.

Pohtiessani suomalaisen ja virolaisen teatterin eroja ja/tai Hilma Rantasen asemaa Virossa herää kysymys myös jo kansallisen teatterin syntyaikoina esitetystä ajatuksesta kansan oman äänen kuulumisesta ja kansan omaleimaisuuden näkymisestä teatterikulttuurissa. Tämän tutkimuksen kannalta Suomen ja Viron välisiä teatterillisiä eroja olisi voinut nousta enemmän esille, jos käsittelemäni näytelmät olisivat edustaneet enemmän kansalliskirjailijoidemme näyttämöteoksia. Tarkastelemani näytelmät olivat pääosin eurooppalaista tuotantoa, joista suomalaisia oli vain muutama, eikä niissäkään *Elinan surmaa* lukuun ottamatta Hilma Rantanen itse näytellyt. Virolaisiakaan ei ollut Pinnan *Tasaajien* lisäksi ainuttakaan. Näin ollen suomalaisen tai virolaisen teatterin omaleimaisuus ei välttämättä tullut arvosteluissa kovin paljon esille, koska näytelmiä esitettiin niiden eurooppalaisten esikuvien mukaisesti. Suomalainen

Elinan surma ei ollut esitysjankohtanaan uusi ja sen aihepiiri edusti esityshetkenään jo historiaa. Myös Rantasen ohjaus toteutti vanhaa Bergbomin melodramaattista tyyliä, joka assosioitui Virossa vanhan Estonia-teatterin aikaan ja tuntui paatokselliselta ja vanhanaikaiselta. Se ei välttämättä edustanut myöskään Kansan Näyttämön uudistuksellisempaa tyyliä.

Tutkimukseni tuki lähtöhypoteesiani, jonka mukaan oletin saksalaisen, venäläisen ja ruotsalaisen teatterin vaikuttaneen eniten suomalaiseen ja virolaiseen teatteriin. Saksalaisen teatterin vaikutus oli voimakkain, mutta Virossa, enemmän kuin Suomessa, alkoi erityisesti vuoden 1910 jälkeen nousta venäläisen teatterin, etenkin Konstantin Stanislavskin luotsaama tunnemuistiin ja psykologiseen realismiin perustuvat teatterin ihanteet. Psykologisen realismin siemenet oli kylvänyt virolaiseen teatteriin jo Karl Menning Tarton Vanemuine-teatterin ajallaan, ja itse asiassa kontaktit emämaahan ja sen teatterielämään olivat jo ennen kansallisen teatterin syntymistä runsaammat kuin Länsi-Eurooppaan. (Kask 1970: 128). Erna Villmerin opiskeleminen Moskovassa toi nämä opit sittemmin myös Estonia-teatteriin. Menningin lehtikirjoittelu osoitti selvästi hänen tyytymättömyytensä Estonia-teatterissa edelleen vallinneeseen tähtiteatteriin, joka näin ollen vaikutti varmasti myös yleiseen mielipiteeseen teatterin tilasta ja tavoitteista Virossa. Stanislavskin suuntauksen ihannointia saattoi havaita myös muiden arvostelijoiden lehtikirjoittelussa, joissa lähestyttäessä 1920-lukua yhä enemmän painotettiin roolin sisäistämisen tärkeyttä ja vähäeleisempää näyttelemistyyliä sekä vertailtiin kyseistä tyyliä omaksunutta Erna Villmeriä ja Hilma Rantasta keskenään. Käytännössä suuntaus alkoi vakiintua kuitenkin vähitellen, sukupolven vaihtuessa ja ammatillisen teatterikoulutuksen alettua 1920-luvulla Virossa.

Hilma Rantanen oli suurten naisroolien esittäjä sekä Suomessa että Virossa. Hän oli tragedienne ja näyttämön diiva, joka eli kulta-aikaansa 1900-luvun alusta 1920-luvulle. Hän sai osakseen huomiota ja arvostusta niin näyttelijänä kuin ohjaajanakin, ja vaikka suosio alkoi 1920-luvulle tullessa hiipua jätti hän

merkittävän jäljen suomalaisen teatterin historiaan niin Helsingin Työväen Teatterin johtajana kuin Kansan Näyttämön apulaisjohtajana ja näyttelijänä.

Myöskään virolaisen teatterin historiassa Rantasen asemaa ei voi väheksyä. Hän toimi merkittävänä linkkinä ja uranuurtajana suomalaisen ja virolaisen teatterin välillä. Hän toi Estonia-teatteriin työväenhenkisten eurooppalaisten näytelmien ohella suomalaisia näytelmiä ja suomensi virolaisia näytelmiä. Vaikka Hilma Rantanen ei virolaisessa teatterihistoriassa tai Estonia-teatterin historiassa tehnyt suuria uudistuksia, niin ainakin alkuvuosina hän vei teatteria parempaan suuntaan myös taloudellisesti. Yleisö piti hänestä. Hänen ensimmäisen kautensa aikana Estonia-teatterin tuotto kasvoi aiempiin vuosiin nähden ja nousi tuotoltaan operettia suuremmaksi. Rantasen kollega, Paul Pinna piti tätä suurelta osin Rantasen ansiona. Siihen vaikuttivat muun muuassa Rantasen mukanaan tuomat näytelmät *Taifun* ja *Tuntematon nainen* (Pinna 1993: 108). Ehkä hänen sooloilunsa osaltaan myös vauhditti yhteisnäyttelemisen kehittämistä Estonia-teatterissa.

Hilma Rantaselle myönnettiin 11.1.1937 Estonia-seuran puolesta Estonia-ansiomerkki, kiitokseksi ja kunniaksi merkittävistä ansioista Estonia-seuran pyrkimysten tukemisessa (ETBL 2000:542).

10 LOPPUSANAT

Estonia-teatterin vuosien jälkeen Hilma Rantanen näytteli perustamassaan Uudessa Teatterissa vuonna 1916 ja palasi vuodeksi 1917-1918 Viipuriin, jonka Maaseututeatterin nimeä kantava teatteri oli vaihtanut nimensä Viipurin näyttämöksi. Sieltä hän jatkoi takaisin Kansan Näyttämölle, jossa näytteli vuoteen 1925 asti. (Koski 2013: 194; Seppälä 2012.)

Vuodesta 1920 alkaen Hilma Rantanen työskenteli myös opettajana samana vuonna perustetussa Suomen Näyttämöopistossa, joka toimi Helsingissä. Esitykset pidettiin vanhalla Ylioppilastalolla. Hän opetti Suomen Näyttämöopistossa lausuntaa, äänenmuodostusta ja puhetekniikkaa sekä vastasi

yhtenä henkilönä myös näyttämöesityksistä. Samassa oppilaitoksessa työskenteli tuolloin konttoripäällikkönä myös Rantasen toinen aviomies Väinö Pylkkänen. Rantanen toimi Suomen Näyttämöopisto -osakeyhtiössä myös osakkaana kahdella osakkeella ja oli mukana perustamassa oppilaitosta. Teatterikoulun perustavan kokouksen pöytäkirjan mukaan (27.4.1920) Rantanen oli huomauttanut mielipiteessään teatterikoulun tarpeellisuudesta, että “itsenäisesti toimivasta teatterikoulusta olisi vielä sekin etu, että siitä kaikki teatterit ovat yhtä oikeutettuja valitsemaan itselleen näyttelijöitä. Näin ollen olisi myös luonnollista että koulu herättäisi laajempaa mielenkiintoa.” Keväällä 1920 Rantanen valittiin myös jäseneksi koulun väliaikaiseen johtokuntaan, mutta lokakuun 1920 Osakeyhtiön perustamiskokouksen pöytäkirjasta käy ilmi, että kun uutta johtokuntaa oltiin valitsemassa, johtokuntaan toivottiin myös muita kuin koulun opetushenkilöstöä. Tämän pöytäkirjan mukaan Rantasta ei valittu johtokuntaan, mutta hänen miehensä Väinö Pylkkänen näytti tulleen valituksi. Rantanen toimi Suomen Näyttämöopistossa opettajana vuoteen 1926 asti. (TeaMa 1186.)

Vuonna 1918 Hilma Rantanen oli ottanut miehensä Väinö Pylkkäsen kanssa kasvattipojaksi punaorvon lapsen, Tauno-pojan. Tauno Pylkkäsestä tuli myöhemmin säveltäjä, joka saavutti suosiota erityisesti oopperasäveltäjänä. (Pylkkänen 1945; Seppälä 2012.) Äitinsä kautta poika innostui teatterista, jonka lumoissa hän oli lapsuuttaan viettänyt. Myös yhteydet Viroon säilyivät Tauno Pylkkäsen kautta. Pylkkäsen lapsuudessa äiti ja poika olivat viettäneet kesä Virossa, mutta myös nuoruudessa Pylkkäsen omat matkat suuntautuivat usein Viroon. Tauno Pylkkänen viehättyi virolaistuneen kirjailija Aino Kallaksen teksteistä, joihin myös Pylkkäsen ensimmäiset oopperat *Bathsheba Saarenmaalla* ja *Mare ja hänen poikansa* perustuivat. (Pylkkänen 1945). Hilma Rantanenkin tunsi todennäköisesti Aino Kallaksen ja oli ilmeisesti vuoden 1913 syksyllä antanut lausuntatunteja hänelle. (Kallas 1988: 356). Tauno Pylkkäsen oopperan *Mare ja hänen poikansa* ensiesitys Suomalaisessa Oopperassa oli 27.9.1945. Lähes kuusikymmentä vuotta myöhemmin, syksyllä 2004, se esitettiin Estonia-teatterin konserttisalissa ensimmäisenä suomalaisen ja virolaisen oopperan yhteistyönä koko maiden historian aikana. (Berg 2004.)

Ilmajoen joululehden, vuoden 1977 numeron mukaan, Hilma Rantanen esiintyi ja toimi ohjaajana loma-aikoinaan myös kotipitäjässään Ilmajoella yhdessä näyttelijä Otto Al'Antilan kanssa. (Loppi 1977:45.)

Hilma Rantasen sairastelu alkoi ilmeisesti jo 1920-luvulla, mikä käy ilmi hänen sairaalassa kirjoitetusta kirjeestä pojalleen Tauno Pylkkäselle 22.5.1923. Kirje on täynnä äidinrakkautta ja huolta pojan tulevaisuudesta ja pelkoa siitä ettei hän saisi enää koskaan puristaa poikaansa rintaansa vasten. Sairaus kuitenkin ilmeisesti sillä kertaa selättyi ja edessä oli vielä useita toiminnallisia vuosia. 1940-luvun alussa sairaus alkoi kuitenkin uuvuttaa näyttelijää, mutta vielä muutamaa päivää ennen Hilma Rantasen kuolemaa vietettiin Hilman-päivää 21.11.1943 yhdessä ystävien kanssa Rantasen kotona. Hilma Rantanen kuoli 26.11.1943 Helsingissä. Kuolemasta uutisoitiin laajasti suomalaisessa lehdistössä. Helsingin Sanomat kirjoitti muun muassa, että ”Hilma Rantanen-Pylkkäsessä on mennyt manalle eräs sukupolvensa merkittävimpiä näyttelijäpersoonallisuuksia.” (HS 28.11.1943.) Virolaisia sanomalehtiä löytyy kyseiseltä ajalta vähän. Venäjän ja Saksan miehityksistä aiheutuneiden muutoksien vuoksi useita lehtiä lakkautettiin tai niiden nimiä muutettiin. Saksan miehityksen aikana ilmestynyt sanomalehti *Eesti Sõna*, julkaisi marras-joulukuussa vuonna 1943 muutamia Suomeen liittyviä artikkeleita, mutta uutisointia Hilma Rantasen kuolemasta ei löytynyt.

Hilma Rantanen on haudattu Hietaniemen hautausmaalle. (Lehtisalo 31.3.2015).

Käytetyt lyhenteet:

HS Helsingin Sanomat

ETMM Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum (Viron teatteri- ja musiikkimuseo)

SIBA Sibelius-akatemian arkisto

SKS Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

TeaMA Teatterimuseon arkisto

LÄHTEET

AASLAV-TEPANDI, KATRI 2007: *Eesti näitlejanna Erna Vilmer*. Tallinna: Tallinna Raamatutrükikoda.

EE. *Eesti Entsüklopeedia 1985-2007*. Tallinna: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

ESKOLA, JARI – SUORANTA, JUHA 1998: *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

ETBL 2000. *Eesti teatri biograafiline leksikon*. Haan, Kalju – Assalu, Heino – Paalma, Vilma (Toim.). Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

GINZBURG, CARLO 1996: *Johtolankoja*. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista. Helsinki: Gaudeamus.

HEIKKILÄ, MARTTA (TOIM.) 2012: *Taidekritiikin perusteet*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä.

HALME, KAARLE 1928: *Arkadia*. Elämäni kuvia maailmaa kuvastelevilta palkeilta kansallisen kevättunnelman ajoilta. Helsinki: Otava.

HIRSJÄRVI, SIRKKA – HUTTUNEN, JOUKO 1995: *Johdatus kasvatustieteeseen*. 4.uudistettu laitos. Porvoo – Helsinki - Juva: WSOY.

KALLINEN, TIMO 2001: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi*. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. Teatterikorkeakoulun julkaisu. Helsinki: Yliopistopaino.

KASK, KARIN 1970: *Teatritegijad, alustajad*. Eesti teatriajalugu – 1917. Tallinn: Eesti Raamat.

KIRME, MARIS 1975: *Eesti ja Soome muusikasuhetest aastani 1917*. Tohtorinväitöskirja. Vilna.

1930: *Kotimaisia näyttämötaiteilijoita sanoin ja kuvin*. Viipuri: Kustannusliike Opas.

KOSKI, PIRKKO 1986: *Kansan teatteri I*. Helsingin teatterisäätiö. Forssan kirjapaino Oy.

KOSKI, PIRKKO 1988: *Kansan Näyttämö Kaarle Halmeen johdossa*. Lisensiaattityö. Turun yliopisto.

KOSKI, PIRKKO 2013: *Näyttelijänä Suomessa*. Helsinki: WSOY.

KOSKIMIES, RAFAEL 1951: *Väliverho 1900*. Kulttuurihistoriallisia kirjoitelmia. Helsinki: Otava.

KROHN, HELMI 1924: *Kulissien takaa*. Helsinki: Otava.

KÄRNER, JAAN 1925: ”*Estonia*” kuuskümmend aastat. Kroonika 1865- 1925. Tallinn.

LAHTINEN, OUTI 2012: *Taidekritiikin perusteet: Mitä aalto jättää jälkeensä- Kuinka kirjoittaa teatteriesityksestä*. Heikkilä, Martta (toim.). Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä.

LAUTER, ANTS 1982: *Käidud teedelt*. Mälestusi ja sõnavõtte. Tallinn: Eesti Raamat.

LILJA, PEKKA 1981: *Eino Leino ja Viro: Tutkimus Eino Leinon virolaisaiheisesta tuotannosta ja hänen suhteestaan Viroon, sen kirjallisuuteen ja kirjailijoihin*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

OLESK, SIRJE (TOIM.) 2005: *Kultuurisild üle Soome lahe*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.

ONERVA, L. 1979: *Eino Leino. Runoilija ja ihminen*. Helsinki: Otava.

PAALMA, VILMA 1981: ”*Estonia*” lauluteatri rajajaid. Tallinn: Eesti Raamat.

PAALMA, VILMA (TOIM.) 2007: *Estonia esimene sajand*. Artiklite kogumik kutselise Estonia ajaloost Tallinn: Rahvusooper Estonia- Sihtasutus Kultuurileht.

PALAMETS, HILLAR 2006: *Kümme vakka teatrisoola*. Tallinn: Kirjastus Ilo.

PELTONEN, AARRE (TOIM.) 1961: Leino, Eino. *Kirjeet taiteilijatovereille, arvostelijoille ja tukijoille*. Helsinki: Otava.

PELTONEN, MATTI 1999: *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Hanki & Jää, Gaudeamus.

PINNA, PAUL 1995: *Paul Pinna- Minu eluteater ja teatrielu 1884-1944*. Einas, Helvi – Saar, Juhan (Toim.) Tallinn: Faatum.

PITCHES, JONATHAN 2006: *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. New York: Routledge.

PYLKKÄNEN, TAUNO 1945: *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta*: Tauno Pylkkänen. Ranta, Sulho (Toim.). Porvoo: WSOY.

REIMAN, LIINA 1991: *Rambivalgus süttib. Mälestusi minu lavateekonnalt*. Kierpe, Lilian Toim. Tormis, Kersti. Koost. Tallinn: Eesti Teatriliit.

REIMAN, LIINA 1960: *Lava võlus*. Lund: Eesti Kirjanike Kooperatiiv .

SEPPÄLÄ, MIKKO-OLAVI – TANSKANEN, KATRI (TOIM.) 2010: *Suomen teatteri ja draama*. Keuruu: Otava.

SEPPÄLÄ, MIKKO-OLAVI 2010: *Suomalaisen työvänteatterin varhaisvaiheet*. Helsinki:SKS.

STARA, LINNEA 2010: *Esikuvia ja kopioita: suomenruotsalaisen kulttuuri-identiteetin rakentuminen näyttämöllä*. Seppälä, Mikko-Olavi – Tanskanen, Katri (toim.) 2010: *Suomen teatteri ja draama*. Keuruu: Otava.

TARKIAINEN, KARI 1987: *Viljo Tarkiainen: Suomalainen humanisti*. Helsinki: SKS.

TIUSANEN, TIMO 1969: *Teatterimme hahmottuu*. Rauma: Oy Länsi-Suomen kirjapaino.

TOMPURI, ELLI 1980: *Myrskylinnun tie- Elli Tompurin muistelmaa*. Heikkilä, Ritva – Laurson, Marianna (Toim.). Helsinki: WSOY.

TORMIS, LEA 1978: *Eesti teater 1920- 1940*. Tallinn: Eesti Raamat.

VELTHEIM, KATRI – KOSKI, PIRKKO 1998: *Valokiilassa näyttelijä*. Helsinki: Otava.

VESKI, KRISTI 2014: *Eesti teatrikontaktid Soomega aastatel 1906-1939*. Kandidaatintutkielma. Tarton yliopisto.

ZETTERBERG, SEPPO 2005: *Kultuurisild üle Soome lahe*: Saatesõna. Olesk, Sirje (toim.) Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.

ZETTERBERG, SEPPO 2007: *Viron historia*. Helsinki: Tammi.

ÕUN, TIINA 2007: *Eimillestki Wagnerini. Estonia ooperilavastustest aastail 1908-1930*. Paalma, Vilma (toim.) *Estonia esimene sajand*. Artiklite kogumik kutselise Estonia ajaloost Tallinn: Rahvusooper Estonia- Sihtasutus Kultuurileht.

ÜKSIP, ALBERT 1934. *Hilda Gleser 1893-1932*. Tallinn: Näitekunsti sihtkapitali valitsus.

Julkaisut

HELSINGIN SANOMAT 13.9.2004

KOIVISTO, JUHANI 2015. *Elämälle*. Oopperan libretto.

LINDE, BERNARD 1925. *Theodor Altermann*. Looming no 4 325-330

LOPPI, JUSSI 1977. *Hilma Rantanen-Pylkkänen näyttelijä ja teatterinjohtaja*. Ilmajoen joulu.

RAUDSEPP, HUGO 1913: *Hilma Rantanen*. Woog 1 86

SEPPÄLÄ, MIKKO-OLAVI 2012: *Rakkauuden orjuus*. Hiidenkivi -lehti no 6 33-35.

BERG, MAIMU 2004: *Skandaalse minevikuga läbimurre*. Sirp no 33. 10.9.2004.

TAMPEREEN TEATTERIN JULKAISU 1979: *Tampereen teatterin aikamerkkejä 1904 - 1979*. Tampere.

VIRES, HUGO 1940. *Theodor Altermann*. Looming no 9 1002-1004.

TEATER. MUUSIKA. KINO. 1985. *Theodor Altermann*. no 11 55-65.

Verkkolähteet

Aikalaiskirja 1934 www-sivusto.

< <http://runeberg.org/aikalais/1934/0540.htm>>.12.12.2013.

Geni sukututkimuksen www-sivusto. Helmi Honkajuuri (Tähtinen).

<<http://www.geni.com/people/Helmi-Honkajuuri-T%C3%A4htinen/6000000008190802059>>. 9.3.2015.

Hennoste, Tiit 1997. *Eesti keele sotsioperioodid*. Referaat Helen Allik.

<http://www.miksike.ee/documents/main/referaadid/eesti_keelesotsioperioodid.htm>. 12.6.2015.

Palu, Tiit. *Teatrisemiootika*.

< http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Teater/0008.htm>.14.4.2015

Pinna, Paul 1937. *Soome näitlejad Eesti laval*. Teater nr 5, 180–182.

< <http://digar.nlib.ee/digar/show.action?id=110801>>. 4.4.2015.

Raud, Mart 1937. *Irdmärkmeid Soome teatrielust*. Teater nr 5, 188.

< <http://digar.nlib.ee/digar/show.action?id=110801>>. 23.4.2015.

Remes, Liisa 2004. *Diskurssianalyysin kolme traditiota*.

<<http://www.metodix.com>>.3.12.2014.

Salmelainen, Eino. 1938. *Võrdlusjooni soome ja eesti teatritööst*. Teater nr 9, 398-400.

< <http://digar.nlib.ee/digar/show.action?id=110822>>. 6.4.2015.

Salmi-Niklander, Kirsti 2008. Yksilö haastaa vallanpitäjät. eNorssin www-sivusto.

<<http://www.enorssi.fi/enorssi-verkosto/virmo/virmo-1/kashisnet/kasvatuksen-historian-tutkimus/mikrohistoria-yksilo-haastaa-vallanpitajat>>. 22.11.2013.

SKS:n www-sivusto. Elias Lönnrot.

<http://neba.finlit.fi/tietopalvelu/elias/el_elama.html>. 12.6.2015.

Tallinnan kaupungin osoitetoimiston www-sivut

<<http://www.ra.ee/aadresslehed/>> 16.3.2015.

Tuglas-seuran www-sivusto.

< <http://www.tuglas.fi/index.php?id=1308>>. 9.5.2014.

Vellner, Harald 1937. *Ääremärkusi Soome teatrielust*. Teater nr 5, lk 182–184.

< <http://digar.nlib.ee/digar/show.action?id=110801>>. 3.4.2015.

Virolaisten pseudonyymien tietokannan (Eesti pseudonüümide andmebaas) www-sivusto.

<<http://www2.kirmus.ee/biblioserver/isik/index.php?m=indexes&iid=1&tag=87>>. 2.4.2015

Sähköpostiviestit

Koski Pirkko 2.3.2014, 7.3.2014.

Lehtisalo Ilona 31.3.2015.

Mäeorg Kalmer 17.3.2015.

Saloniemi Laura 13.2.2014.

Riikonen Merja/ Seinäjoen Uppa-sukuseuran sukutiedosto. 15.3.2015.

ETMM , Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum

ETMM_T311:1/2 Hilma Rantasen henkilökoarkisto sis.:

- Lehtiarvostelut
- Kirje A. Einerille 2.6 (20.5) 1913, Einerin kirje H. Rantaselle 24.5.1914
- Kirje Estonia-teatterin johtokunnalle (eestseisule) 24.3.1916.
- ETMM, Käsikirjoitukset

- Paalma, Vilma (A-Q) ETMM, Käsikirjoitukset Estonia-teatterin puheteatterin ohjelmistosta 1906-16

TeaMA, Teatterimuseon arkisto

TeaMA1248 Hilma Rantasen henkilöarkisto

TeaMA 1365 Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatteri

Keskustelut

Saro, Anneli ja Ruoppa, Sanna-Kaisa 13.4.2014.

LIITTEET

*10.1 LIITE 1. HILMA RANTASEN ROOLIT JA OHJAUKSET
ESTONIA-TEATTERISSA*

Lähde: Viron teatteri- ja musiikkimuseon arkisto 2.1.2014: Eesti teatri biograafiline leksikon ETBL. 2000. Eesti Entsüklopeediakirjastus. Eesti Teatriliit. Tallinn. Koostanud Kalju Haan, Heino Aassalu, Vilma Paalma

Ludvig Fulda: **Naisori** (1912). Ensi-ilta 25.10.1912. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Eugenie.

Alexander Bisson: **Tundmatu naisterahvas** (1912). Ensi-ilta 15.11.1912. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Jaqueline.

Bernard. Shaw: **Proua Warreni amet** (1912). Ensi-ilta 13.12.1912. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Pr. Warren.

Schmidt: **Ainult unenägu** (1913) Ensi-ilta 9.2.1913. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Anna.

Melchior Lenguel: **Taifun** (1913) .Ensi-ilta 14.2.1913. Ohj. Paul Pinna. Rooli: Hélène Laroche.

Hermann Sudermann: **Kodu** (1913) Ensi-ilta 7.3.1913. Ohj. Karl Jungholz. Rooli: Magda.

Victorienne Sardou (-Najae) **Cyprienne** (1913) Ensi-ilta 18.4.1913. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Cyprienne.

Henrik Ibsen: **Hedda Gabler** (1914). Ensi-ilta 30.1.1914. Ohj. Karl Jungholz. Rooli: Hedda Tesman.

William Somerset Maugham: **Uus Eva** (1914) Ensi-ilta 13.2.1914. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Mrs. Worthley.

Bernard Shaw: **Pygmalion** (1915). Ensi-ilta 1.9.1915. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Eliza.

Kaarle Halme: **Ohver** (1915). Ensi-ilta 22.9.1915. Ohj. Hilma Rantanen. Ei näytellyt itse.

Teuvo Pakkala: **Parvepoisid** (1915). Ensi-ilta 8.10.1915. Ohj. Hilma Rantanen. Ei näytellyt itse.

Alexander Bisson - F. Carré: **Direktori härrä** 29.10.1915. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Susanne.

Alexander Bisson: **Tundmatu naisterahvas** (1912). Ensi-ilta 24.11.1915. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Jaqueline.

Gustaf v. Numers: **Elina surm** (1915). Ensi-ilta 8.12.1915. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Kirsti Fleming.

Hermann Sudermann: **Kodu** (1915) Ensi-ilta 23.10.1915. Ohj. Karl Jungholz. Rooli: Magda.

Bernard Shaw: **Inimene ja üliinimene** (1916) . Ensi-ilta 11.2.1916. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Anna.

Henrik Ibsen: **Nora** (1916). Ensi-ilta 19.4.1916. Ohj. Karl Jungholz. Rooli: Nora.

Lev Tolstoi ja Bataille: **Ülestõusmine** (1922). Ensi-ilta 30.3.1922. Ohj. Hilma Rantanen. Rooli: Katja Maslova.

Melchior Lenguel- L. Bize: **Tsarinna** (1922). Ensi-ilta ?. Ohj. Hans Lauter. Rooli: Tsarinna.

10.2 LIITE 2. HILMA RANTASEN ROOLEJA KANSAN NÄYTTÄMÖLLÄ

H. Sudermann: **Koti**, Magda

L. Tolstoi-Bataille: **Ylösousemus**, Katja Maslova

B. Shaw: **Ihminen ja yli-ihminen**, Anna

B. Shaw: **Rouva Warrenin ammatti**, rva Warren

L. Fulda: **Naisorja**, Eugenie

M. Lengyel: **Taifun**,

P. Pinna: **Tasaajat**, ?, myös ohjasi

W.S. Maugham: **Uusi Eeva**, Mrs. Worthley

A. Bisson: **Herra ylitirehtööri**, Susanne

H. Ibsen: **Nora**, Nora

H. Caine: **Kristitty**, Glory

10.3 LIITE 3. LEHTIARVOSTELUISSA ESIINTYNEITÄ LUONNEHDINTOJA
HILMA RANTASESTA

Kansan Näyttämöllä

on ymmärtänyt roolinsa
 kaunis tulos
 varma taide
 loistava
 taideluoma
 taituruus
 taiteellisuus
 taiteilija
 monipuolisuus
 herttainen
 pirteä
 innostunut
 sydämellinen
 antaumus
 hallittu nyansointi
 hyvin harkittu
 tunneanalyysi
 liian tehty
 häiritsevät suun- ja silmänliikkeet
 pinnallisuus

Puhe:

lämmin
 selvä
 luonnollinen
 harras

Estonia-teatterissa

mõistab ülesannet = ymmärtää tehtävänsä
 väljapaistev = huomiotaherättävä
 charm= charmi
 temperament= temperamentti
 teatraalne heroism= teatraalinen sankarillisuus
 naiskangelane= naissankari
 puhas töö= puhdas työ
 kunstnik= taiteilija
 omapärane küpe humor= omaperäinen kypsä huumori
 mitmekülgsus= monipuolisuus
 virtuoosiline osavus = virtuoosinen osaavuus
 liigutav= liikuttava
 mõjurikas= vaikuttava
 sügav hingeliigutus/hing = syvällisyys
 suurejooneline= suureellinen
 tagasihoidlikud efektid= niukat tehokeinot
 nüansi rikkus= nyanssin rikkaus
 mõõdukas ilmemäng= hillitty mimiikka
 hea plastika= hyvä plastiikka

sentimentaalne= sentimentaalinen
 lääge= imelä
 üliselgus = liioittelu
 kool vananenud= vanhentunut koulukunta
 aeglane= hidas
 melodramaatne= melodramaattinen
 liialdav= liioitteleva
 paatos= paatos
 liiga ilusaks tehtud= liian kauniiksi tehty
 deklamatorine= lausunnallinen
 tehtud mäng = tehty näyttelyminen
 liialt näitlemist = liikaa näyttelymistä
 teadvuslik = tietoisuus
 iluliini peale seatud= kaunolinjaiseksi sovitettu
 halelikmagus= haikean makea ->sentimentalinen
 pühalik= pyhä
 endine näitleja= entinen näyttelijä
 ärev= levoton
 tormilik= myrskyisä
 markeerimine= markkeeraaminen. korostaminen
 rinna lainetus= rinnan aaltoilu
 sisemine paatos = sisäinen paatos
 suured liigutused = suuret eleet
 eestist lahkuv stiil -> saksa stiil = virosta poikkeava tyyli -> saksan tyylistä

Puhe:

Puhas diktsioon = puhdas ääntämys

nüansi rikkus = nyanssien rikkaus

kaunid toonid = kauniit sävyt

stiliseeritud = tyyllitelty

klassikaalselt puhas = klassisen puhdas

arusaadav = ymmärrettävä

võõrastavad häälikud -> vene pärasus = vieraalta tuntuvat änteet -> venäjän tyylistä

soome laad = suomalainen tyyli

võõras = vieras

paatos = paatos

rütmuse ebatasasus = rytmin epätasaisuus

pühalik venitamine = pyhä venytteleminen

venitatud deklamatsioon = venytelty lausummen

pathetikaline kõneviis = pateettinen puhetyyli

pidulik deklameerimine = juhlallinen ääntämys

ärakaalutud, pateetiline rääkimisviis = punnittu, pateettinen puhetyyli

läheneb ilulugemisele = kuulostaa kaunolukemiselta

iga silp kaalutud = jokainen tavu punnittu

poollaulav viis = puolilaulava tapa

laulev paatos = laulava paatos